This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

R. v. Gottschall

Poetik

Digitized by Google

IN MEMORIAM
J. Henry Senger

903
G68
1893
v. 2

Digitized by Google

2—3456
pd

Digitized by Google

Poetik

Die Dichtkunst und ihre Technik

Vom Standpunkte der Neuzeit

von

Rudolf von Gottschall

Sechste vermehrte und verbesserte Auflage

Zweiter Band

Breslau
Verlag von Eduard Trewendt
1893.

Digitized by Google

Das Recht der Übersetzung bleibt vorbehalten.

IN MEMORIAM
Prof. J. Henry Senger

Digitized by Google

Inhalt des zweiten Bandes.

Zweite Abteilung.

Die Gattungen der Dichtkunst.

Seite

Einteilung 3

Erstes Hauptstück.

Die Lyrik.

Erster Abschnitt. Wesen der Lyrik 5
Zweiter „ Die Lyrik der Empfindung: Das Lied . . 37
1. Das Volks- und Kunstlied 48
2. Die Ballade 56
3. Das erhabene und komische Lied 60
Dritter Abschnitt. Die Lyrik der Begeisterung: Die Ode . . 63
1. Die Hymne 70
2. Die eigentliche Ode 75
3. Die Dithyrambe 78
Vierter Abschnitt. Die Lyrik der Reflexion: Die Elegie . . 80
1. Die klassische Elegie 97
2. Romanische und orientalische Formen 101
3. Die moderne Reflexionspoesie 106

Zweites Hauptstück.

Die epische Dichtung.

Erster Abschnitt. Wesen des Epos 114
Zweiter „ Die Volksepopöe 136
Dritter „ Das Kunstepos 151

926600

Digitized by Google

Seite
1. Das historische Epos 156
2. Das romantische Epos 162
3. Das religiöse Epos 165
4. Das komische Epos 169
Vierter Abschnitt. Die dichterische Erzählung 174
1. Die streng epische Erzählung 175
2. Die didaktisch-epische Erzählung 178
a) Die Fabel 178
b) Die Parabel 179
3. Die lyrisch-epische Erzählung 180
Fünfter Abschnitt. Der Roman und die Novelle 185
1. Der historische Roman 208
2. Der Zeitroman 213
3. Das Märchen und die Novelle 224
Sechster Abschnitt. Das didaktische Gedicht 228
1. Das Epigramm 230
2. Das Lehrgedicht 231
3. Die Satire 234
4. Die Epistel 236

Drittes Hauptstück.

Die dramatische Dichtung.

Erster Abschnitt. Wesen und Begriff des Dramas 239
Zweiter „ Die Technik des Dramas 266
Dritter „ Die Tragödie 286
Vierter „ Das Lustspiel, das Schauspiel und die Posse 316
1. Das idealistische Lustspiel 321
2. Das realistische Lustspiel 328
a) Das Intriguenlustspiel 330
b) Das Charakterlustspiel 333
3. Das historische Lustspiel 338

Digitized by Google

Zweite Abteilung

Die Gattungen der Dichtkunst

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIV. OF CALIFORNIA

Einteilung.

Der Dichter geht entweder von der gegenwärtigen Empfindung aus, die er zum Centrum der Welt macht, in die er die Welt hineinnimmt; er läßt diese Empfindung in der ganzen Musik der Sprache austönen und dichtet so wieder für die Empfindung: das ist die musikalische Poesie, die Poesie der Empfindung, die Lyrik;

Oder der Dichter läßt der äußeren Welt ihr volles Recht, indem er die Bilder vergangener Thaten und Ereignisse und den ganzen Hintergrund der Weltbühne für die Anschauung auferweckt und alle Gestalten, Gruppen, Scenen, Bilder mit plastischer Bestimmtheit ausprägt: das ist die plastische Poesie, die Poesie der Anschauung, die Epik;

Oder er vereinigt das subjektive Element der Lyrik und das objektive der Epik in einer höheren Einheit, indem er eine Handlung darstellt, welche sich unmittelbar gegenwärtig vor unsern Augen mit wachsender Spannung nach der Zukunft hin entwickelt, die Poesie der Anschauung und Empfindung — die Dramatik.

Man hat noch als vierten Zweig der Dichtkunst die lehrhafte, die Didaktik, unterschieden! Doch diese ist entweder eine mißlungene Gedankenlyrik, oder sie läßt sich,

Digitized by Google

als nur halb entwickelter Nebenschößling, in der Epik unterbringen.

Man kann zwar nachweisen, daß historisch die Epik der Lyrik vorausgegangen, denn selbst die einzelnen Gesänge der Rhapsoden, welche in den alten Heldengedichten erwähnt werden, hatten meistens einen epischen Inhalt und waren daher ein noch unentfalteter episch-lyrischer Keim; aber die eigene Empfindung ist doch der Urquell aller Poesie, selbst wo sie nur wie ein unsichtbarer Äther um die plastische Gestaltung zittert. Die Lyrik ist die einfachste Dichtgattung, die jedem unmittelbar am nächsten liegt; wir glauben daher, besonders in Berücksichtigung der praktischen Zwecke unsers Werkes, mit der Lyrik beginnen zu müssen.

Digitized by Google

Erſtes Hauptſtück.

Die Lyrik.

Erſter Abſchnitt.

Weſen der Lyrik.

Die dichtende Phantaſie ſtellt ſich zunächſt auf den Boden der Empfindung und ihrer unmittelbaren Gegenwart; ſie macht die empfindende Seele zum Mittelpunkt des Univerſums und giebt dem Augenblick einen unendlichen Wert. Die Lyrik erſchließt die Poeſie des Gemüts und ſeiner wechſelnden Stimmungen, die reiche, vielbewegte Innerlichkeit, welche gleichſam die ganze äußere Welt in ihrem Feuer aufzehrt. Sie ſpricht dieſe Stimmungen mit der Wärme und Friſche momentaner, aber doch künſtleriſch geläuterter Erregtheit aus und leiht ihnen den ganzen melodiſchen und rhythmiſchen Zauber der Sprache.

Da die Lyrik das Reich der Stimmungen beherrſcht: ſo entſpricht ſie der Muſik und ſcheint in ihre Domäne überzugreifen. In der That kommt in ihr ebenfalls das unbeſtimmte Weben des Gemüts zu ſeinem Recht und ſeinem Ausdruck, und in der Form gebietet ſie über die ganze Muſik der Sprache. Doch ſchon aus dem Weſen der Dichtkunſt geht hervor, daß die Lyrik nicht, wie die Muſik, in der Welt der Töne das alleinige Medium finden kann, in

Digitized by Google

welchem sich der Ausdruck der Seele offenbart, sondern daß sie den bestimmteren Äther der Vorstellung, das geistige Bild, zum Ausdruck der Empfindung wählt. Freilich hat das Wort, außer seiner Bedeutung, auch seine tönende Saite, und auch diese kommt in der Lyrik, der *musikalischen* Poesie, zu ihrem Rechte. Wo sie sich indes zur Herrschaft erheben, Bild und Bedeutung in den Hintergrund drängen will: da erhalten wir entweder der Dichtkunst unwürdige musikalische Trällereien, wie sie sich häufig in der Volkspoesie finden, oder die Musik der Sprache, die sich selbst Zweck geworden, verführt zu gekünstelten Tongemälden, zu koketten und spielerischen Reimereien, von denen die italienischen Strophenbildungen in den Händen der deutschen Romantiker schlagende Proben geben.

Da das Wort stets der Träger der Vorstellung ist, malt auch die Lyrik, wie die Poesie überhaupt, für das innere Auge der Seele. Doch hierin darf sie sich nicht dem epischen Behagen überlassen, nicht das beschreibende Element in den Vordergrund drängen, sondern bei der Schilderung nie vergessen, daß die äußere Welt ihr nur als Spiegel der inneren gilt. Die *beschreibende* Poesie als solche ist ein losgelöster Bestandteil der epischen; ihre Selbständigkeit hat nur eine zweifelhafte Berechtigung; aber aus dem Bereich der Lyrik fällt sie gänzlich heraus. Auch würde sie dadurch nicht lyrisch werden, daß sie Zustände des Seelenlebens selbst in den Kreis der Darstellung zu ziehen versuchte; denn das Verhalten des beschreibenden Dichters zu seinem Objekt ist ein äußerliches, wie es dem stimmungsvollen Charakter der Lyrik nicht entspricht. Das Bild des Lyrikers hat keinen festen plastischen Halt: es schwebt gleichsam nur auf den Wogen der Empfindung; und selbst in denjenigen Gattungen der Lyrik, in denen ein reicheres, mehr verweilendes Ausmalen gestattet ist, müssen die Farben des Kolorits der Stimmung

Digitized by Google

der Seele entsprechen, aus der das Bild geboren ist, in die es wieder zurückgenommen wird. Ähnlich verhält es sich mit dem Gedanken. Es ist thöricht, die Lyrik auf das Element der Stimmung, das sich nicht geist- und lebensvoll bewegt und ausbreitet, beschränken zu wollen: eine Ansicht, die, von den großen Lyrikern aller Nationen thatsächlich widerlegt, dennoch ihre Vertreter findet. Im Gegenteil, gerade eine gedankenvolle Lyrik nimmt den höchsten Rang ein; ihr verdanken wir die hervorragendsten Schöpfungen auf diesem Gebiete. Doch ihre notwendige Voraussetzung ist eine dichterische Kraft, welche solchen Stoffen gewachsen ist, Adel, Würde und Größe der Seele, welche sich nicht nur in jede Gedankenwelt hineinzuempfinden vermögen, sondern von Hause aus so in ihr leben und weben, daß ihre eigenste Stimmung gleichsam nur ein Erzittern dieser erhabenen Welt ist. So finden wir es z. B. bei Klopstock und Schiller. Ohne diese Energie geistiger Begabung wird freilich der Gedanke oder die Reflexion nur äußerlich angeeignet erscheinen; die Dichtung erhält einen lehrhaften Charakter oder wird künstlerisch ganz verfehlt, indem der ästhetische Prozeß einen Niederschlag lebloser Abstraktionen zurückläßt.

Von der Epik und Dramatik unterscheidet sich die Lyrik wesentlich durch die Bestimmung der unmittelbaren Gegenwart, die ihren Schöpfungen unentbehrlich ist. Die Epik erzählt die Vergangenheit als solche; die Dramatik führt uns eine gegenwärtige Handlung vor, die sich aber vor unsern Augen nach der Zukunft hin entwickelt und gestaltet; nur die Lyrik sucht den gegenwärtigen Augenblick festzubannen und seinen Gehalt zu erschöpfen. Sie mag wehmütig der Vergangenheit, sehnsüchtig der Zukunft gedenken; aber nicht Vergangenheit und Zukunft gelten hier, sondern nur die gegenwärtige Wehmut und Sehnsucht der Seele;

Digitized by Google

ja man kann sagen, erst der Lyriker schafft eine Gegenwart. Die Dialektik der Zeit läßt den Augenblick schon im Entstehen verschwinden; das „Jetzt" wird ein unfaßbares, undenkbares Atom; der Dichter aber hebt aus dem abstrakten Fluß der Zeit ein konkretes Moment heraus und drückt ihm den Stempel der Gegenwart, der eigenen und einer ewigen, auf. Das „Jetzt" wird ein empfundenes, ein beseeltes! Der Lyriker sagt nicht nur zum Augenblicke: „Verweile doch, du bist so schön!", sondern er verleiht ihm auch die Schönheit der eigenen Seele und hebt ihn so aus den verschwebenden Stimmungen der Zeit heraus. Man hat in der Lyrik eine thatkräftige Wendung nach der Zukunft hin getadelt; man hat sie als rhetorisch, tendenziös verworfen — und doch trifft die lyrische Muse, wenn sie wie „Trompetenruf im Morgengraun" ertönt, den Ton einer durchaus poetischen Seelenstimmung. Der mutige Thatendrang hat sein gutes Recht in der Lyrik; Tyrtäos, Körner und Herwegh sind echte Dichter.

Die Lyrik ist aus dem Bedürfnis des Gemütes hervorgegangen, sich selbst in künstlerischer Verklärung gegenwärtig zu werden. Die Musik, die geschichtlich der Dichtkunst vorausging, konnte dies, ohne das lösende Wort, nur unvollkommen erreichen, da sie wohl den dunklen Grund des Gemütes erregt und in einen Wechsel von Stimmungen hineinzieht, aber in ihrem unbestimmten Element die Seele nicht von der Dumpfheit befreien kann, die auf ihr lastet. Erst als sich zur Lyra, Zither und Flöte das melodische Wort gesellte, wurde der Zauber der Stimmung gelöst; denn erst die ausgesprochene Stimmung befreit die Seele. Ist dies schon bei der einfachen Aussprache der Fall, um wieviel mehr bei der künstlerischen, in welcher wir uns einer Stimmung nicht bloß entäußern, sondern sie in ein ideales Gebiet, in das der Schönheit, versetzen, wo sie sich in einer

Digitized by Google

höheren Harmonie auflöst. Das menschliche Gemüt hat seine dunkeln, unergründlichen Regionen; es steht in unleugbarem Zusammenhang mit den Zuständen des Körpers. Oft ist seine Stimmung nur ein krankhaftes Vibrieren der Nervensaiten, und die Rembrandt'schen Schatten, die über die Erde fallen, kommen oft nur von Stockungen des Blutumlaufs. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß die Alten die Melancholie von der schwarzen Galle herleiteten und den Herd der dichterischen Begeisterung, des Vaticiniums, in der Leber suchten. Die Stimmung des Gemütes als solche wurzelt daher in verhüllten Naturtiefen; sie ist an und für sich unfrei und ungeläutert, und auch da, wo sie von den Höhen kommt und nicht aus der Tiefe, wo sie sich an einer Berührung der geistigen Welt, der Natur, des Herzens entzündet, noch allen Zufälligkeiten und wechselnden Einflüssen der Körperwelt unterworfen. Erst wenn sie künstlerische Gestalt gewonnen, wenn gleichsam die Nabelschnur der Materie gelöst ist und sie freien Pulsschlag, freien Atemzug, eigentümliches Leben im Reiche der Dichtung erlangt: dann ist das Gemüt nicht nur von ihr befreit, steht ihr nicht nur als einer fremden gegenüber, sondern es findet sich selbst in ungeahnter Verklärung wieder, sieht seine Empfindungen der Erdschwere entnommen in einen freieren Äther gebannt und dem flüchtigen Spiel eine schöne Dauer gegeben. Das ist die Bedeutung der Lyrik überhaupt nicht nur für den Dichter, sondern auch für den Hörer, der diese Befreiung der Seele mitempfindet. Die innere Gemütswelt wird mit ihren Störungen und Trübungen in ein ideales Licht gerückt, in welchem selbst ihre Schatten zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen.

Die Lyrik ist als Ausdruck der Gemütsstimmungen durchaus subjektiv. Eine objektive Lyrik giebt es nicht, wenn das auch als Stichwort einer ebenso neuerungs-

Digitized by Google

süchtigen, wie unreifen Ästhetik jüngsten Datums behauptet worden ist. Ein andres Stichwort der Jüngstdeutschen ist „die Revolution der Lyrik“ — denn in der Aufnahme modernen Gefühls und in der Abkehr vom modischen geistigen Singsang kann eine solche Revolution nicht liegen, da unsre besten neueren Lyriker hierin bereits vorleuchtende Muster sind, in deren Fußstapfen die Neuesten nur treten können und zum Teil auch wirklich treten, während sie sich das Ansehen geben wollen, als begännen sie einen gänzlich neuen Reigen als begeisterte Vortänzer. So wenig es eine objektive Lyrik giebt, so wenig giebt es eine naturalistische — man könnte dabei höchstens an die rohen Naturlaute der Empfindung denken, die aus aller Dichtung herausfallen. Ästhetiker dieser Richtung wie Zola wissen daher mit der Lyrik gar nichts anzufangen. Der Dichter der „Nana“ geht ihr möglichst aus dem Wege und drückt nur gelegentlich seinen Abscheu gegen dieselbe aus. Sein Haß gegen die Phrase und gegen die Luftsprünge ins Blaue trifft vorzugsweise die Lyriker. Vor Viktor Hugo verbeugt er sich zwar, doch nur als vor einem großen Sprachkünstler, der in seinem sprachlichen Atelier der jüngsten Richtung geeignete Waffen geschmiedet hat. Für Zola ist die Lyrik nur „Musik, die von nervösen Frauen applaudiert wurde, eine poetische Exaltation, die keine Analyse zuläßt und an den Wahnsinn grenzt.“ Die Verse lebten deshalb längere Zeit als die Prosa, weil sie sich dem Gedächtnis besser einprägten und weil meistens die Gedichte kurz sind. Im übrigen haßt Zola die Lyriker, weil die schlechten Poeten die Spezialität der großen gestohlenen Erfolge haben: man dekoriert sie, man setzt sie in die Akademie, man balsamiert sie ein bei Lebzeiten. Diese höchst geringschätzige Meinung, welche Zola von der Lyrik hegt, ist von seinen deutschen Jüngern, die meistens einen lyrischen Sündenfall zu verzeichnen haben, totgeschwiegen

Digitized by Google

worden. Doch selbst Zola ist es nicht in den Sinn gekommen, von der Lyrik zu verlangen, daß sie den Grundsätzen des Naturalismus huldige, sondern eben weil sie dies nicht vermag, will er sie gänzlich aus dem Wege räumen.

So reich nun der Inhalt der Empfindung ist, so reich ist der Inhalt der Lyrik. Je vielseitiger gebildet der Geist, je zarter besaitet das Gemüt: desto reicher wird die Welt sein, die in der dichterischen Empfindung aufgeht. Von den Naturlauten der Volkspoesie bis zu den gedankenvollen Rhythmen eines auf der Höhe seiner Zeit stehenden modernen Dichters erstreckt sich eine ausgedehnte Skala von Stoffen, welche die Empfindung erfassen, die Lyrik sich aneignen kann. Die höchsten metaphysischen Gedanken, Religion und Philosophie, sind keineswegs ausgeschlossen, wenn sie auch oft durch die Wucht ihres Inhaltes die Poesie zu formlosen Gedankendichtungen zwingen, in denen die Grenzen der Lyrik, Epik und Dramatik zerfließen. Die Einwände, die man einer dichterischen Philosophie, welche nur die Fühlfäden der Empfindung in das Universum ausstreckt, entgegenstellt, können die philosophische Dichtung nur dann treffen, wenn sie die Vermittelungen und Wendungen der Spekulation unverarbeitet in sich aufnimmt: eine Prosa des Ausdruckes, die sich häufig bei Sallet findet und von der auch Schefer und Rückert nicht freizusprechen sind. Vom Philosophen erwarten wir in Bezug auf die höchsten Probleme logische und systematische Entwickelungen, vom Dichter aber Intuition, jenen unsagbaren Tiefblick, der gleichsam ins Herz der Dinge schaut und Denken und Empfinden unmittelbar verschwistert.

Nächst diesen höchsten Gedanken des Lebens sind es Staat und Gesellschaft, die Entwickelung der Menschheit überhaupt, welche die Phantasie des Lyrikers anregen und befruchten können. Es versteht sich von selbst, daß hierbei

Digitized by Google

nicht vom Vortrage bestimmter Theorien, von staatsrechtlichen Allgemeinheiten die Rede sein kann, daß nicht tote, ruhende Begriffe, sondern nur bewegte, lebensvolle Kräfte die Stimmung des Dichters beherrschen können. Er verherrlicht die Persönlichkeiten, in denen das Staatsleben in Frieden und Krieg sich verkörpert und eine markierte Physiognomie erhält, die Fürsten, Staatsmänner und Feldherrn, wie Horaz, Viktor Hugo u. a.; er feiert die Märtyrer der Idee, die unterliegenden oder siegenden Helden der Freiheit; er stimmt seine Trauerklage am Grabe untergegangener Nationen an, wie Platen und Lenau in ihren Polenliedern; er begleitet mit seinen Akkorden große Umwälzungen der Staaten, wie Klopstock, der die französische Revolution anfangs mit begeistertem Jubel begrüßte, bis er sich später mit Abscheu von ihren Greueln abwendete. Er läßt Kriegslieder, ermutigende Schlachtgesänge ertönen, wie Tyrtäus und Körner; er giebt der Stimmung jugendlichen Thatendrangs einen begeisterten Ausdruck, wie Herwegh; er wendet sich gegen bestehende Einrichtungen des Staates und der Gesellschaft, nicht mit abstraktem Pathos, sondern mit warmer Empfindung, wie Freiligrath, Prutz, Béranger. Er klagt mit den Armen, mit den Enterbten, wie Beck und Meißner, wie schon Jacopo von Todi im 13. Jahrhundert ein schönes Lied der Armut gesungen hat:

Dolce amor di povertade,
Quanto ti deggiamo amare!

ja er kann die äußersten Grenzen des sozialen Elends berühren, das Reich der verlornen Seelen, wenn auch nicht mit jener wüsten Verherrlichung, wie Alfred de Musset. Das alles kann die Seele des Dichters in ihrer innerlichen Glut zu Momenten der eigenen Stimmung umschmelzen.

Noch näher liegen der Empfindung freilich die Vorgänge des umgebenden bürgerlichen Lebens und die eigenen

Digitized by Google

Vorgänge des Gemütes selbst. Die Geselligkeit mit ihren Freuden, die Begebnisse der Familie und ihre Feier, geben bequemen Stoff, der aber allzu leicht von der trivialen, heitern oder rührenden Seite aufgefaßt wird. Den reichsten Stoff für die Lyrik bietet das Gemüt selbst mit seinen Stimmungen, Leidenschaften, all seinen inneren Begebenheiten. Der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, die Beleuchtung, Färbung und Stimmung der Natur rufen im empfänglichen Gemüt eine verwandte Stimmung der Seele hervor, die sich im lyrischen Naturbild ausprägt. Doch ist diese landschaftliche Empfindung dem klassischen Altertum meistens fremd, das wohl Sinn für die idyllische Beschränkung des Daseins, für die Thätigkeit und die Freuden des Landlebens hatte, aber den Zusammenklang der Natur und der Seele nicht mit jener Innigkeit empfand, welche zum vollströmenden Quell der Liederpoesie wird. Selbst bei unsern klassischen Dichtern tönte die antike Weltanschauung hierin in maßgebender Weise nach. Klopstock läßt sich zwar durch den „Züricher See" zu Betrachtungen über die Schönheit der „Mutter Natur" und ihrer „Erfindung Pracht" begeistern; Schiller malt wohl in seinen Balladen die Tiefe des Meeres und ihre Ungeheuer, die in der Sonne Gold leuchtenden Dardanellen und besonders im „Spaziergang" manches anmutige Landschaftsbild; aber es fehlt diesen Bildern der Hauch der Stimmung, der eigentümliche Duft der Seele. Mehr verschmilzt schon bei Matthisson und verwandten sentimentalen Dichtern das Naturbild mit der Seelenstimmung. Dagegen bietet die moderne Lyrik zahlreiche und schöne Beispiele ihrer innigen Vermählung. In Viktor Hugo's Dämmerungsliedern ist das Dämmerlicht der Natur träumerisch über das Seelenleben und das geschichtliche Bild ausgebreitet; Ludwig Uhland feiert in den mildbesonnten Tagen des Lenzes die kindlich spielende Heiterkeit, in denen des Herbstes die weh-

Digitized by Google

mütige, sich nach dem Grabe sehnende Erinnerung; Emanuel Geibel sucht für den feuchten Frühlingsabend nach einem verwandten, dunkeln, milden und weichen Klang: Nikolaus Lenau wandert voll Todessehnsucht durch die Wetternacht oder empfindet den trennungsschaurigen Hauch des Herbstes; Heinrich Heine läßt die vom Mond geküßte Lotosblume im Liebesweh erzittern. Auch die unberühmte Tageslyrik beutet das Naturleben für die Empfindung unermüdlich aus; doch nur ein origineller Dichtergenius vermag auf diesem Gebiet neue und tiefe Beziehungen zu entdecken. Die Blumenlyrik, welche in jede Blume eine beliebige Seele hineinzwängt, um zierliche Sträußchen für die modischen Toilettentische der Damen zustande zu bringen, ist einer grenzenlosen Verwässerung anheimgefallen. Statt Natur und Seele mit dichterischem Tiefblicke in eins zu schauen, heftet sich ein Verslein gleichsam als Etikette an die Pflanzen. Diese lyrische Botanik wird von einzelnen Dichterfirmen geradezu handwerksmäßig betrieben.

Die Liebe, als die bewegende Macht des Gemütes, spiegelt sich in einer Fülle von Stimmungen, welche für die Lyrik außerordentlich ergiebig sind. In der That ist dies in der Lyrik aller Zeiten der vorwiegende Stoff, der durch die wechselnde Sitte der Völker, durch die verschiedensten Persönlichkeiten der Dichter und die immer neue Behandlungsweise vor ermüdender Einförmigkeit geschützt bleibt. Doch ist den Dichtern der Gegenwart anzuraten, nicht in allen diesen geschichtlich verbrauchten Formen, bald antik, bald persisch und türkisch, bald minniglich oder petrarkisch, Gott Amor fesseln zu wollen, sondern ihr Streben darauf zu richten, daß sie einen Ton treffen, welcher den Sitten und der Bildung unsrer Zeit entspricht. Die Liebeslyrik, die sich in ausgetretenen Gleisen bewegt, wird unerträglich, und nirgends mehr als hier verlangen wir eine scharf ausge-

Digitized by Google

prägte und bedeutende Persönlichkeit, die uns für ihre Neigung und Leidenschaft zu interessieren vermag. Von Anakreon's erotischen Genrebildchen bis zu Hafisens polemischer, trunkener Lebens- und Liebesluft, von Sappho's leidenschaftlicher Glut bis zu Properzens kühnerem Feuer, von den ritterlichen Huldigungen der Troubadours und Minnesänger bis zur gelehrt schmachtenden Weise des Petrarca und der ihm nachfolgenden Sonettisten — welch' eine Fülle von Tönen, welch' ein Wechsel der Behandlungsweise, welch' eine Unerschöpflichkeit des einen großen Themas der Liebe! Nehmen wir noch hierzu Klopstock's teils erhabene, teils familiäre Liebesoden, Goethe's einfache, gefällig innige Lieder, Byron's stolz leidenschaftliche Gesänge, Geibel's blonde, keusche, ätherische Minne, Lenau's nach düstern Bildern haschende Glut, Heine's blasierte, schalkhafte, aromatisch duftige Erotik, Dingelstedt's schön empfundene, von geistigen Kontrasten tiefbewegte Liebeselegien, so gewinnen wir die Überzeugung, daß jeder wahrhafte Dichter einen neuen Ton trifft, um die Liebe zu feiern, daß diese Skala nicht erschöpft ist und nie erschöpft werden kann.

Schon die Liebes- und Naturlyrik konnte die leiseste Anregung, die flüchtigste Stimmung verwerten, und in der That kann die Lyrik überhaupt noch dort ihre Stoffe suchen und finden, wo ein die Dinge messender und wägender Verstand nur imponderable Größen erblickt. Wie die Stimmung des Gemüts oft aus unerkennbaren Atomen zusammengeweht wird: so auch das Gedicht, das aus ihr hervorgeht. Kleinigkeiten, Tändeleien, Nichtigkeiten des Daseins sind vollkommen am Platz, sobald die Seele ihre Regungen an sie anzuknüpfen vermag. Eine reiche Seele schaut im kleinsten das All und lebt mit gleicher Gedankentiefe und Fülle im mikroskopischen wie im teleskopischen Universum. Doch darf die Harmlosigkeit des Stoffes nie

Digitized by Google

die künstlerische Form, die eben das Kleinste adeln soll, ankränkeln: ein bloßes Austrällern der Gefühle findet sich wohl in der Volkspoesie, doch bleibt es künstlerisch verwerflich. Auf der andern Seite soll das Gemüt des Dichters, wenn es auch berechtigt ist, die vergänglichste Stimmung festzuhalten, nie unklaren Launen oder tollen Marotten die Ehre dichterischer Verherrlichung angedeihen lassen, sondern stets im Auge behalten, daß es sich in der Poesie um ein Aussingen der Seele handelt, welches allgemeinen Anklang erweckt, nicht um ein Aushusten oder Ausniesen, das nur zur persönlichen Erleichterung dient.

Wir haben den Kreis des Inhaltes durchmessen, über den die Lyrik verfügen kann; es gilt jetzt die Kunstform der Lyrik ins Auge zu fassen. Da das lyrische Gedicht aus der Stimmung des Augenblicks hervorgeht, so kann es nicht so langatmig sein, wie das epische oder dramatische, welche eine gestaltenvolle Welt spiegeln; es ist schon dadurch auf die Kürze hingewiesen. Eine umfangreichere lyrische Dichtung wird sich daher nur in der Weise eines Cyklus zusammensetzen können, in welchem sich an einen Grundton eine ganze Skala von Stimmungen anreiht, in denen jeder Ton wieder der Grundton einer neuen Skala werden kann. Man kann lyrische Blumen zum Kranz winden; aber jede Blume hat ihr eigenes Recht, und der Accent ruht weniger auf dem Kranz, als auf der einzelnen Blume. Diese Vereinzelung gehört zum Wesen der Lyrik. Platen feiert Venedig in einem Sonettenkranz; der Grundton der Stimmung geht durch alle; aber es ist bald dieses, bald jenes Bild der Lagunenstadt, an das er seine dichterischen Reflexionen knüpft. Grün hat im „Schutt" vier Cyklen zu einem großen Cyklus vereint; aber in jedem ist es eine Reihenfolge einzelner Stimmungen und Bilder, die alle wieder eine selbständige Bedeutung haben. Ein lyrischer Cyklus ist kein Organismus,

Digitized by Google

den man seiner einzelnen Glieder nicht ohne Gefahr für das Ganze berauben könnte; im Gegenteil, ebenso wie es bei den niederen Klassen der Natur der Fall ist, hat jedes losgetrennte Glied des Ganzen sein eigenes Leben.

Die Einheit des lyrischen Gedichts ist von der des epischen und dramatischen wesentlich verschieden; der Begriff der Episode findet hier keinen Platz. Die Einheit ist nur eine Einheit der Stimmung und des Tons, welche die verschiedenartigsten Vorstellungen beherrschen kann. Ein Herausfallen aus dem Grundton wäre nicht episodisch, sondern ein Fehler, während auf der andern Seite auch die entlegenste Kette von Vorstellungen keinen episodischen Charakter annimmt, wenn sie mit der Grundstimmung des Dichters zusammenhängt und auf sie zurückgeführt werden kann. Um das Rätsel der lyrischen Produktion zu lösen, muß man sich auf den psychologischen Standpunkt stellen. Man beobachte das eigene Gemüt, wenn es von einer Empfindung erregt und beherrscht wird! Welchen Träumereien giebt es sich hin! Welche Reihen von Vorstellungen gaukeln an ihm vorüber! Wie zufällig ist der Übergang von der einen zur andern, wie locker ihre Verknüpfung! Wie verweilt es bei der einen mit ausmalender Geschäftigkeit, während es über die andere im Fluge hinwegeilt! Je reicher und lebendiger die Phantasie, desto glänzender, unerschöpflicher wird die Menge der Vorstellungen sein, welche sie der Empfindung zuführt; doch diese Empfindung selbst bleibt immer der Kern, an den die krystallinischen Gebilde der Phantasie anschießen. In diesen Träumereien des erregten Gemütes finden wir das Vorbild des lyrischen Schaffens, wie überhaupt den Quell der lyrischen Dichtung. Ganz entgegengesetzt dieser willkürlichen Verknüpfung der Vorstellungen ist der logische Gedankengang, die Methode des entwickelnden Denkens, das aus bestimmten Prämissen mit Notwendigkeit bestimmte Schlüsse zieht. Auf

Digitized by Google

dem künstlerischen Gebiet offenbart sich diese logische Präzision als Besonnenheit, welche mit Bewußtsein auf innere Folgerichtigkeit und harmonische Gestaltung des Ganzen hinarbeitet. Ein lyrisches Gedicht, welches die logische Anordnung nach Art einer homiletischen Disposition offen zur Schau trüge, würde durch seine Nüchternheit aus aller Poesie herausfallen, während auf der andern Seite ein Gedicht, welches das willkürliche Spiel der Vorstellungen in das Unbegrenzte ausdehnt, zuletzt auch von der Grundstimmung abirren und in das Phantastische und Bodenlose verfallen müßte. Denn für die Träumereien der unkünstlerischen Phantasie giebt es keinen Anfang und kein Ende, keine Grenze, wo die eine Stimmung in die andre umschlägt! Hier beherrschen die Vorstellungen die Seele; in der Lyrik soll die Seele die Vorstellungen beherrschen!

Das Geheimnis der lyrischen Komposition besteht nun eben darin, jenes willkürliche Spiel der träumenden Seele im reichsten Wechsel der Vorstellungen nachzuahmen, aber so, daß in allen diesen kühnen und täuschenden Verschlingungen doch eine innere, mit Bewußtsein angestrebte Harmonie waltet. Der elektrische Funke der Empfindung, der an der Kette der Vorstellung hinläuft, muß am Schlusse, allen sichtbar, aus ihr herausspringen. Je labyrinthischer die Komposition, je mehr wir den Faden zu verlieren glauben: desto größer unsre Freude, ihn wiederzufinden, desto größer die Kunst des Dichters, die sich freilich nur in den höheren lyrischen Gattungen bewähren kann. Von den Dichtern des Altertums ist Pindar wegen der Kühnheit seiner Kompositionen gefeiert. Er verschlingt die Gedankenreihen so künstlich, daß erst am Schluß in überraschender Weise ihre innere Einheit und Harmonie hervortritt. So feiert er in seiner ersten pythischen Siegeshymne den Hieron, den Gründer und Bürger der Stadt Ätna. Er beginnt mit einem Preise

Digitized by Google

der Musik, welche die Götter im Olymp erfreue und beselige und nur die Qual des unter dem Ätna gefesselten Giganten Typhon vermehre. Dann springt er plötzlich zur neugegründeten Stadt Ätna über, die Hieron im Kriege beschützt und der er eine weise Verfassung gegeben hat. Er wünscht ihr eine Fortdauer dieses friedlichen, glücklichen Zustandes. Jetzt erst wendet sich der Sänger an Hieron und wünscht ihm eine von den Künsten des Friedens, der Musik und Poesie verschönte Ruhe und Heiterkeit des Gemütes. So verknüpft er künstlerisch die beiden disparaten Vorstellungsreihen, deren Zusammenhang sich vorher nicht überschauen läßt. Die Grundstimmung des Dichters ist eben hier eine innere Harmonie der Seele, welche nach entsprechenden Vorstellungen greift, sich in der Harmonie der Kunst und des Staatslebens spiegelt und dem gefeierten Helden des Tages das Glück ihrer eigenen Beruhigung zu erstreben anrät. Das Bild des Typhon hat dem Dichter überdies der lokale Zusammenhang eingegeben. Von ähnlicher Kühnheit in der Verknüpfung der dichterischen Bilder ist der römische Elegiker Tibull. Bei Horaz wiegt schon die Absichtlichkeit im kunstvollen Zusammenrücken des entlegenen vor, ebenso bei Ramler und oft bei Klopstock.

Doch auch in jenen Arten der Lyrik, in denen die kühneren Sprünge schwunghafter Begeisterung fehlen, kann die Komposition durch eine Reihe von Bildern hindurchgehen, ohne die innere Einheit vermissen zu lassen. In Lenau's Gedicht: „der schwarze See" ist es der tiefe, finstere Ernst der Weltanschauung, der, an das Naturbild anknüpfend, sich durch das Ganze hindurch bewegt. Auf diesem Rembrandtschen Grunde der Seele spielen dann wechselnde Vorstellungen, die durch die wechselnden Vorgänge der umgebenden Natur bedingt werden. In den tiefen, schwarzen See versenkt der Dichter anfangs seine Liebe und Hoffnungen. Da stürzt

Digitized by Google

sich ein stürmisches Wetter in die düstere Flut; das schnell verzitternde Bild wilder Blitze durchglüht sie, wie Erinnerungen aus beglückten Tagen sein verfinstert Herz:

Sie rufen mir: o Thor! Was hat dein Wahn beschlossen!
Die Hoffnung kannst und sollst du in das Grab hier stoßen;
Doch willst in diesem See die Liebe du ertränken,
So mußt du selber dich in seine Flut versenken.

Hier ist ein Fortgang der inneren Bewegung bis zur Einschränkung der früheren Empfindung; doch bleibt dadurch die Grundstimmung unverändert. Das Gefühl des Dichters, daß die Liebe mit seinem innersten Leben untrennbar verwachsen ist, löst sich, wie auch die Schlußwendung zeigt, nicht von jenem tiefdunklen Hintergrunde der Seele los.

Die Entfaltung der lyrischen Komposition ist nach den Gattungen wesentlich verschieden. Es giebt Lieder, die wie unerschlossene Knospen sind, deren Duft und Reiz gerade in der halbverhüllten, ahnungsvoll durchbrechenden Seele, im Mangel der Entfaltung besteht, wogegen andre wieder weitreichende Ketten von Vorstellungen und Empfindungen bilden. Der Lyriker muß uns noch mehr als der Epiker gleich am Anfang in medias res führen; den Mittelpunkt der Empfindung darf er nie verlassen. Wenn Pindar in der erwähnten Ode mit der die Olympier beseligenden Musik beginnt, so sind wir vollkommen im Mittelpunkte des Gedichtes; denn dort ist der vollste, göttliche Akkord der Harmonie, den er feiert. Der Lyriker kann entweder gleich am Anfang die Stimmung aussprechen, die ihn beseelt, wie Goethe:

Herz, mein Herz, was soll es geben?
Was bedränget dich so sehr?
Welch' ein reges, neues Leben,
Ich erkenne dich nicht mehr.

oder er verschleiert diese Stimmung zunächst in der Schilderung eines Naturbildes, das sie spiegelt, einer Situation, an die

Digitized by Google

er anknüpft; doch muß er in Ton und Färbung des Gemäldes bereits die Färbung des Gemütes durchschimmern lassen. Die Sehnsucht des Dichters malt sich trefflich in Lenau's Gedicht: „Meine Braut", in der ersten Strophe:

An der duftverlornen Grenze
Jener Berge tanzen hold
Abendwolken ihre Tänze,
Leichtgeschürzt im Strahlengold.

ebenso die Unruhe und Spannung des Gemüts in Schiller's „Erwartung":

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?
Hat nicht der Riegel geklirrt?
Nein, es ist des Windes Wehen,
Der durch diese Pappeln schwirrt.

Ebenso kann der Anfang in einer Anrede bestehen, welche uns den besungenen Gegenstand lebensvoll näher rückt, wie z. B. Schiller in den „Idealen" die goldne Zeit seines Lebens anruft:

So willst du ewig von mir scheiden
Mit deinen holden Phantasien,
Mit deinen Schmerzen, deinen Freuden,
Mit allem unerbittlich fliehn?

Für alle anfingenden Formen der Lyrik wird sich dieser Eingang als unentbehrlich erweisen. Auch kann der Anfang bereits im Keime den ganzen Inhalt des Gedichtes enthalten, das nur in einer Evolution der bereits ganz enthüllten Stimmung besteht, wie Lenau's „Nächtige Wanderung":

Die Nacht ist finster, schwül und bang,
Der Wind im Walde tost;
Ich wandre fort die Nacht entlang
Und finde keinen Trost.

oder Meißner's „Einsamkeit":

Daß ich dein auf ewig bliebe,
Tiefes felsumschloss'nes Thal,
Traurig schön wie uns'rer Liebe
Tiefe hoffnungslose Qual.

Digitized by Google

Ähnlich Schiller in „die Götter Griechenlands", wo der Dichter in der ersten Strophe bereits den ganzen Inhalt des Gedichtes angiebt. Es ist indes nicht empfehlenswert, alle Trümpfe der Empfindung am Anfang auszuspielen; ihr allmähliches Anschwellen und Durchbrechen ist künstlerischer. Die Entfaltung des Gedichtes bildet nun seine Mitte; hier ist der Empfindung und Phantasie der weiteste Spielraum gegeben. Sie kann in innig konzentrierten Klängen fast unausgeprägt vom Anfang zum Schlusse hinüberleiten; sie kann von Bild zu Bild, von Vorstellung zu Vorstellung in kühnen Sprüngen eilen oder ein Gewebe von Bildern und Reflexionen ausbreiten, in welchem der rote durchgehende Faden sichtbar ist, welcher Anfang und Schluß verknüpft. Sie kann im Refrain immer wieder den Grundton der Stimmung wiederholen, in dem wiederkehrenden Verse gleichsam äußerlich, plastisch die innere Einheit des Gedichtes andeuten. Solche Wiederholungen finden sich besonders im Volksliede, welches noch ein äußerliches Hilfsmittel braucht, um nicht über den Kreis der Empfindung, den es beschreiben will, hinauszufliegen. Der Refrain kann in der Wiederholung derselben Worte bestehen oder nur dieselbe Figuration des Verses und der Wortstellung wiederholen, sonst aber der veränderten Situation durch den veränderten Ausdruck Rechnung tragen.

Der Schluß des lyrischen Gedichtes soll nicht bloß ein harmonisches Austönen der Stimmung sein; er soll sie noch einmal prägnant zusammenfassen, gleichsam bereichert durch das freie Spiel, durch die Auslassungen der Mitte zum Anfang zurückkehren. Diese dreigliedrige Rhythmik der Komposition wird sich nicht immer wie Satz, Gegensatz und Schlußsatz verhalten, der Schluß nicht immer, wie Vischer will, eine Beruhigung des Gefühls bieten. Die Prägnanz des Schlusses kann zur lyrischen Pointe führen, deren

Digitized by Google

allzufeine Zuspitzung ins Epigrammatische hinübergleitet. In der modernen deutschen Poesie ist seit Heine die forcierte Schlußpointierung Mode geworden. Ein Dichter, der wie Heine mit weichen, elegischen Klängen beginnt und mit ihrer oft cynischen Verspottung abbricht, scheint überhaupt die Einheit und Harmonie des Kunstwerkes aufzuheben. Doch ist in Heine's meisten Gedichten die Grundstimmung eine schalkhafte oder blasierte, die sich nur anfangs vermummt und erst am Schluß mit kicherndem Lachen ihre Vermummung abwirft. Heine's eigentümliche Genialität schafft auch in diesen widerspruchsvollen, kecken, pikanten Liederchen aus dem Ganzen. Daß sich bei seinen meisten Nachahmern diese lyrische Pointensucht höchst künstlich und albern ausnimmt, ist nicht seine Schuld.

Die lyrische Ausdrucksweise gebietet über den ganzen dichterischen Schmuck der Tropen; aber sie kann ihn auch verschmähen und muß ihn verschmähen, wo es sich um den innigen, konzentrierten Ausdruck der Empfindung handelt. Überhaupt besteht ein Hauptreiz der Lyrik im Halbverhüllten, im Duft der Stimmung; selbst wo sie ins einzelne malt, muß sie die Verbindungsglieder zwischen den Bildern mehr herausfühlen, der empfangenden Phantasie und Empfindung durch den Reiz des Unausgesprochenen eine Ergänzung übrig lassen. Daher ist jede Ausdrucksweise verfehlt, welche den logischen Zusammenhang nackt an den Tag legt. Alle Wendungen der Sprache, welche das grammatische oder syntaktische Gerippe bloßlegen, müssen vermieden werden. Die Lyrik kann sich nicht zu kunstvollen Perioden ausbreiten; sie liebt die kurzen Sätze, die naturwüchsigen Verbindungen, das Asyndeton und Polysyndeton, die träumerischen Lakonismen des Ausdrucks; sie drängt immer hinweg zum Subjekt und Prädikat und ihren schmückenden Beiwörtern, um rasch ein festes Bild zu gewinnen. Vor allem sind ihr aus-

Digitized by Google

geführte Relativsätze, Satzverbindungen, in denen das Zeitverhältnis sich durch ein „als, nachdem" als Neben- oder Zwischensatz weitschweifig ausdrückt, oder jener abhängige, von „daß, damit" u. s. w. regierte Schweif von Sätzen ein Greuel. Dagegen wählt sie mit Vorliebe die Apostrophe, die Ausrufung, die Frage und alle stilistischen Verkürzungen. Freilich kann man auch hierin zu weit gehen; die Inversionen, Stilverrenkungen, die seltsam gebildeten dichtgehäuften Wortkomposita z. B. in den antikisierenden Oden sind nur eine Art grammatischen und syntaktischen Schwulstes, der den erhabenen Ausdruck, den er erreichen will, vollkommen verfehlt. Schon aus Rücksicht auf diese gedrängte Syntax der Lyrik kann die epische Vergleichung, welche in ihrer Ausführung ein weit verzweigtes Satzsystem erfordert, hier nicht Platz finden. Dagegen ist der Metapher mit allen ihren Unterarten der weiteste Spielraum gegeben. Die Magie des lyrischen Stils beruht auf der Metapher. Natürlich darf sie nicht locker angeheftet werden, nicht neben der Empfindung herleuchten; sie muß mit ihr verschmelzen, ihr schlagendster Ausdruck sein, sie verwebt erst Bild und Stimmung in eins. Die Naturanschauung in Lenau's „Mondlicht" wird erst dann beseelt, als der Dichter sein Mädchen das süße Mondlicht seiner Nächte nennt und allen Zauber der Natur metaphorisch auf seine Liebe überträgt. Wenn Hermann Lingg im „Mondaufgang" den Mondschein „ein schlafendes Sonnenlicht" nennt, so ergießt diese eine Metapher über die ganze weltgeschichtliche Elegie den träumerischen Reiz der Stimmung. In den gedankenvollen Gattungen der Lyrik wächst die Bedeutung der Metapher, da hier nur die kühne, schlagende Metapher dem Ausdrucke eine Kraft giebt, welche ihn über das Gebiet der Prosa erhebt. Dagegen ist sie im Lied entbehrlich, da der Zauber des Liedes auch schon durch den Klang der Sprache, durch

Digitized by Google

den eigentümlichen Duft, der über sinnig gewählten Worten schwebt, hervorgerufen werden kann. An die Metapher anstreifende Ausdrücke bringen hier die genügende Wirkung hervor, z. B. die stimmungsvollen Verba in Goethe's Lied „An den Mond“:

Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

die stimmungsvollen Adjektiva in vielen Heine'schen Gedichten, z. B.:

Ich stand in dunkeln Träumen,
Und starrte ihr Bildnis an,
Und das geliebte Antlitz
Heimlich zu leben begann.

Auch kann der Lyriker ein Bild allegorisch ausspinnen und den Vergleichungspunkt unausgesprochen nur durch die Stimmung ausdrücken. Meisterhaft ist in dieser Weise Heine's kleine Elegie vom Fichtenbaum und der Palme, ein lyrischer Rebus! Weiter ausgeführt hat dieser Dichter das Bild des Sarges, in welchem er seine alten Lieder und Träume begraben will und der so schwer wird durch seinen Schmerz und seine Liebe. Gottfried Kinkel personifiziert die Windsbraut, Geibel den Dampf — beide Allegorien sind sogar weit ausgesponnen, aber es sind lebensvolle, bewegte Bilder, nicht nüchterne Gestalten mit hölzernen Attributen. Für die schwunghaftere Gattung der Lyrik wird die Hyperbel in ihre vollen Rechte treten, natürlich ohne in das geschmacklos Schwülstige überzugehen.

Im allgemeinen trägt der lyrische Stil das Gepräge der bestimmten dichterischen Eigentümlichkeit. Jeder Poet von Gottes Gnaden bringt seinen Stil mit auf die Welt — und an diesem Stil erkennt man ihn mit derselben Leichtigkeit im kleinsten Fragment, mit welcher ein Cuvier aus

Digitized by Google

einzelnen Knochen das ganze Gerippe eines vorsündflutlichen Tieres erkennt. Diese „Blume“ des individuellen Stils entzieht sich der Analyse. An der „Blume“ erkennt man den Wein; aber sie selbst ist unbestimmbar. Bei jeder Zergliederung würde sich der Goethe'sche Spruch bewähren:

Behalten die Teile in ihrer Hand,
Fehlt leider! nur das geistige Band.

Goethe's Lyrik ist klarer, echter Rheinwein in geschliffener Flasche, kredenzt in den grünlichen Römern; Schiller's Lyrik feuriger, schwerer Burgunder in reichen Pokalen; die Lenau's heißblütiger Tokaier, die Herwegh's mousssierender Champagner. Platen's Lyrik erinnert an den Falerner des Horaz und die Heine's an den Chier des Anakreon. In der That, wer fühlte nicht den weichen, milden, wohligen Klang der Goethe'schen Lieder, den fortwährend durch die Schleußen der Antithese brausenden Gedankenstrom Schiller's, Lenau's in düstern Bildern schwelgende Glut, Herwegh's sprudelnde, Bahn brechende Rhythmen, Platen's kunstvolle Gemessenheit, Heine's schalkhaft schäkernden Ton aus jedem einzelnen Verse dieser Dichter heraus? Der Stil des echten Lyrikers ist einzig und, weil er einzig ist, unerklärbar. Hier beginnt das Irrationale, das sich in keine Formel bringen läßt: das Geheimnis des Genius.

Da die Lyrik das Austönen der Empfindung ist: so braucht sie die ganze Musik der Sprache, ihre Melodie, den Rhythmus, und ihre Harmonie, den Reim. Trochäische, jambische, daktylische, anapästische Versmaße, von unendlicher Verschiedenheit durch die Zahl der Füße, durch die Anordnung längerer und kürzerer Verszeilen in Strophen stehen ihr zu Gebote; sie eignet sich die antiken Strophen, die orientalischen Ghaselen und Kassiden an. Die Kunst des Lyrikers besteht in der passenden Wahl des Metrums:

Digitized by Google

eine Wahl, die in den meisten Fällen Sache der Inspiration ist. Der Lyriker muß den Geist jedes Metrums kennen — hierin wird das Talent schon vom Instinkt geleitet. Es wird keine leidenschaftliche steeple-chase auf einem schwerfälligen Alexandriner veranstalten oder auf einem adonischen Pony; es wird keinen muntern Spazierritt auf einem harttrabigen, feierlichen Trimeter machen; es wird keinen heroischen Buccephalus, keine Nibelungenstrophe in die elegische Schwemme reiten! Die deutsche Lyrik gebietet über den größten Reichtum an metrischen Formen; aber da ihr trotz dessen die metrische Plastik fehlt, so verlangt sie den Reim als notwendige Ergänzung. Wir stellen diese Behauptung unbedingt hin als eine Einsicht der Neuzeit, die sich von den einseitigen klassischen Studien und Traditionen emanzipiert hat. Als einzige Ausnahme für die Lyrik würden wir das elegische Distichon gelten lassen. Alle die kunstvollen Reimformen und Strophenbildungen, Sonett, Sestine, Kanzone können in der Lyrik verwertet werden. Die Stanze schwebt in der Mitte zwischen Lyrik und Epik; die Terzine hat einen entschieden epischen Charakter.

Nachdem wir so das Gewebe des lyrischen Kunstwerkes ausgebreitet und in Stoff und Form untersucht, wollen wir noch einen Blick auf den lyrischen Dichter werfen, dessen Seele es aus ihren eigensten Fäden spinnt. Die Lyrik ist die Seele aller Poesie, das Auge der Dichtung; denn die Begeisterung, die in der epischen und dramatischen Poesie durch mancherlei Kanäle geleitet wird, quillt in der Lyrik frisch und unmittelbar hervor. Ein epischer oder dramatischer Dichter ohne eine lyrische Ader wird stets an einer bedenklichen Nüchternheit leiden. Dante hat seine vita nuova gedichtet, und wie lyrisch sind Shakespeare und Schiller! Dagegen kann es einem sehr begabten Lyriker nicht gelingen, der epischen Plastik Herr zu werden

Digitized by Google

oder den straffen Bogen der dramatischen Form zu spannen — man denke z. B. an Byron, Uhland, Rückert. Die Begabung des Lyrikers besteht nun in der Lebendigkeit der phantasievollen Anschauung, der Innigkeit und Wärme des Gefühls und dem Sinn für die Melodie der Sprache, vor allem aber in der Begeisterung, welche diese drei Momente in eins setzt. Die Lebendigkeit der Phantasie erfaßt jeden Stoff sogleich von der Seite, wo er ein lebensvolles Bild gewährt; die Innigkeit des Gefühls versetzt ihn sogleich auf den Boden der Stimmung, deren inneres Erzittern sich in der rhythmischen Melodie der Sprache spiegelt. Je weniger der Stoff selbst im Kreise des alltäglichen Empfindens liegt, desto größer ist die Energie des Lyrikers, der ihn zu beherrschen, in das Fleisch und Blut der eigenen Stimmung zu verwandeln weiß. Es ist dies ein chemischer Prozeß, der durch das elektrische Fluidum der Begeisterung blitzartig vollzogen wird. Darum sind nicht diejenigen Lyriker, welche Freud und Leid des eigenen Herzens, die Interessen eines beschränkten Lebenskreises aussingen, die Begabtesten, sondern die, welche die Angelegenheiten der Menschheit so zu ihren eigenen gemacht haben, daß bei ihrer begeisterten Feier das eigene Gemüt in seinen Tiefen ertönt. Der Flug hoher lyrischer Begabungen geht weit über den Dichterwald hinaus, in welchem es von allen Zweigen ertönt. Das Aussingen der eigenen trivialen Stimmung ist das gute Recht eines jeden, das man ihm nicht verleiden soll, wenn es nur nicht Anspruch auf künstlerische Geltung macht. Gerade in der Lyrik ist bei den ausgeprägten Formen einer Sprache, „die für uns dichtet und denkt," die Grenze zwischen Talent und Dilettantismus schwer zu ziehen. Eine Kritik, welche mit abstrakten Maßstäben an die Gedichte geht, wird hierin meistens fehlgreifen; nur die feine Empfindung für „Duft" und „Blume" der Poesie kann hier das Richtige treffen.

Digitized by Google

Das Talent hat ein unbeschreibliches „Arom", das auch dem glattesten und korrektesten Dilettantismus fehlt. Das Talent kann große Fehler machen, der Dilettantismus fehlerfreie Werke erzeugen — und doch ist die Kluft zwischen beiden unübersteiglich. Es giebt dilettantische Richtungen, welche im Gefühl ihrer Ohnmacht von einem wahren Hasse gegen das Talent beseelt sind — und es sind die traurigsten Epochen der Litteratur, wo es ihnen gelingt, einen tonangebenden Einfluß zu gewinnen. Auch unsre Epoche ist von jener „akademischen" Lyrik nicht verschont geblieben, welche ihre Studienmappe gern für ein Nationalmuseum ausgeben möchte.

Die Gefahr lyrischer Begabungen ist nicht gering. Indem sie die höchsten Formen und Aufgaben nicht nur zu ihren eigenen machen, sondern sie mit der ganzen Glut der Empfindung durchdringen, indem sie sich fortwährend auf den hochgehenden Wogen des Seelenlebens schaukeln, können sie leicht die Harmonie der Seele und des Geistes verlieren. Nur wenigen war es vergönnt, wie Goethe, alle Saiten der Lyra bis in das späteste Alter zu ungetrübtem Vollklang zu stimmen, die Welt der Seele ebenso zu beherrschen, wie die Welt der Erscheinungen, die eigene Stimmung zu belauschen und sie in das harmonische Gebiet des Schönen zu transponieren. Wie anders schon Schiller's unruhige, fieberhafte Lyrik, seine oft krankhaft nach Idealen ringende Seele; wie anders Byron's leidenschaftlicher, skeptischer Dichtergenius! Bei Hölderlin und Lenau zerriß das Band vollständig, welches den „schönen Wahnsinn" des Dichters von dem wirklichen trennt! Auch Jacopone von Todi, der Hymnendichter des stabat mater, war eine Zeitlang halb wahnsinniger Bußprediger, stultus propter Christum. Die gesteigerte Stimmung des Poeten, die von Bild zu Bild schweift, unterscheidet sich nur dadurch

Digitized by Google

von derselben unstäten Thätigkeit des Wahnsinns, daß dort das Selbstbewußtsein als die bindende und lösende Macht den Ergüssen der Phantasie die innere Einheit giebt, während hier der Taumel der Vorstellungen, wie an kein Subjekt mehr gebunden, ohne Anfang und Ende fortgeht. Man lese die Gedichte, die Hölderlin in seinem Wahnsinn geschrieben hat: man erkennt noch immer darin seine von den Bildern aus Hellas trunkene Seele; aber diese hat die Macht über die Vorstellungen verloren, die, ihrer eigenen Gewalt überlassen, chaotisch durcheinanderstürmen. Trotz der außerordentlichen Reizbarkeit des dichterischen Gemütes, trotz seiner gewaltigen Erregungen und seiner fortwährenden Versenkung in die Tiefen des Lebens kann man es nur als eine Verirrung der Neuzeit hinstellen, wenn selbst begabte Dichter das Mal der Dichtung für „ein Kainszeichen" erklärten, statt die Gabe des harmonischen Gesanges nach Gebühr zu feiern. Den Alten galt der Dichter als Prophet — und in der That befindet sich das dichterische Gemüt recht im Mittelpunkt des Denkens und Empfindens, und das ist die delphische Stätte, von wo aus das Orakel für alles Geschehen ertönen kann. Nicht nur die Propheten des alten Testaments waren großartige Dichter, vor deren energischem Tiefblick der Schleier der Zukunft zerriß, weil die innere Notwendigkeit der geschichtlichen Entwickelung in ihrer Seele lebendig war; auch in jüngster Zeit hat die politische Lyrik unleugbare visionäre Anwandlungen gehabt. Im Heute spiegelt sich immer das Morgen, wenn eine große Seele es in seiner ganzen Tiefe erfaßt.

Was nun die Art und Weise des lyrischen Schaffens betrifft, so ist es keineswegs erforderlich, ja nur wünschenswert, daß der Lyriker im unmittelbaren Drang und Sturm der Empfindung dichte. Es ist mit Recht behauptet worden, daß die Hand, die vom Fieber zittere, es nicht schildern

Digitized by Google

könne. Der Affekt hat eine ungeläuterte Natürlichkeit, die ihrer eigenen Schwere folgt; die Leidenschaft muß erst durch das Sieb geschüttelt werden, eh' sie poetisch verwendet werden kann. Alles Dichten setzt eine geistige Reproduktion voraus. Unähnlich dem physikalischen Gesetz, nach welchem mehrfache Spiegelung das Bild verrückt, sind die Spiegelungen der Empfindung für die Klarheit und Harmonie des dichterischen Bildes vorteilhaft. Der Dichter muß immer die Empfindung in die Vorstellung umsetzen. Es genügt für ihn, eine Stimmung einmal durchempfunden zu haben, um sie, vielleicht nach langer Zeit, dichterisch wiederzugeben. Die Erinnerung hat etwas von jener Idealität, welche aller Kunst eigen ist. Ja, es giebt Stimmungen und Empfindungen, deren trüber Most sich erst nach Jahren in den edlen Wein der Dichtung verwandeln kann. Solche unausgegorene Seelenzustände gleich dichterisch zu verpichen und zu verschicken, kann der Firma verderblich werden. Ähnlich verhält es sich mit dem eigenen Erlebnis, das oft nach jahrelangem Verlaufe für den Dichter einen Schimmer der Verklärung gewinnt. Dann aber hat das Thatsächliche längst seine Bestimmtheit eingebüßt; was damals wirklich oder nur möglich, was äußerer Vorgang oder Vorgang in der Seele des Dichters war, ist für diesen selbst gleichgültig geworden, da er sich nur in die Stimmung jener Zeit zurückversetzt und aus ihrem dunklen Schacht seine Juwelen gräbt. Überhaupt duldet die Lyrik keine Prosa der Thatsachen! Selbst wo sie die nächste Gegenwart erfaßt, verwandelt sich alles unter ihren Händen; sie respektiert kein Signalement, keine besonderen Kennzeichen der Personen und Dinge. Schon hieraus geht hervor, wie müßig viele mit dem größten Aufwande von Gelehrsamkeit geführte Untersuchungen über diesen oder jenen Lebensumstand, diese oder jene Geliebte eines Lyrikers, die Sulpicia des Tibull und die Lili

Digitized by Google

Goethe's sind. Wie bei dem Maler, ist es auch bei dem Dichter gleichgültig, woher er seine Studienköpfe nimmt! Das Erlebnis gewinnt unter seinen Händen eine andre Gestalt; es handelt sich nicht um die äußere, nur um die innere Treue. Nicht der Gegenstand, sondern wie er mir in dieser Stimmung erschien: das ist in der Lyrik das Wesentliche. Goethe sagt irgendwo, jedes echte Gedicht sei ein Gelegenheitsgedicht; das kann nur heißen, es ist immer aus einer bestimmten Situation oder Stimmung hervorgegangen, aus einem äußern oder innern Anlaß. Das Erlebnis kann aber längst vergangen sein und nur zufällig in der Seele erweckt werden. Wie verhält es sich aber mit dem Gelegenheitsgedichte in der engeren Bedeutung des Wortes? Hier hilft uns ein andrer Spruch Goethe's „Seid ihr Poeten, so kommandiert die Poesie!" Es gehört ein außerordentlich reiches und vielseitiges Gemüt dazu, um jeden ganz von außen gegebenen Stoff in einen Äther der Stimmung zu erheben, wo er dichterische Flügel gewinnt. Immer wird es dabei auf die Verwandtschaft des Stoffes mit der Gemütsanlage und Weltanschauung des Dichters ankommen. Man führt oft Pindar's Epinikien als großartige Gelegenheitsgedichte an; doch hatte dieser Stoff auch seine nationale Seite, welche in der Stimmung eines hellenischen Dichters stets eine entgegenkommende Begeisterung fand. Jedenfalls bleibt Pindar's Verfahren, der den einzelnen Fall und die Zufälligkeiten seiner Daten alsbald in den großartigen Fugen seiner gedankenreichen Hymnik verschwinden ließ, für alle Gelegenheitspoesie mustergültig. Daß indes auch großen Geistern das Kommandowort über die Poesie nicht immer zu Gebote steht, beweist wohl Goethe's hoffestliche Gelegenheitslyrik, deren strohernes Allegorisieren meistens unerträglich ist. Die äußerliche Nötigung oder Bestellung wird der Poesie immer nur eine

Digitized by Google

Anregung von sehr zweifelhaftem Werte bieten. Ist indes der Lyriker einmal angeregt, so wird er dem Strom der Empfindungen mit Begeisterung, doch zugleich mit Besonnenheit folgen. Die äußerliche Methode des Schaffens wird stets eine individuelle sein. Doch scheint uns die Art und Weise des Tibull sehr empfehlenswert, wie sie Gruppe aus dem nicht durchgearbeiteten Buche „Nemesis" zu entziffern bemüht ist. Tibull folgt zuerst der Begeisterung und wirft die Hauptpartien mit gleicher Wärme zu einem Gusse hin. Die Verbindungsglieder dagegen, die Übergänge, die leiseren Schattierungen, die größere Feile des Ganzen überläßt er einer zweiten Arbeit, welche mit Besonnenheit und künstlerischer Überlegung den Entwurf ausführt. Kleinere lyrische Gedichte mögen in einem Gusse gelingen; größere bedürfen ebenso des ununterbrochenen Schwunges im ganzen, wie der nachhelfenden Ausfüllung und Ausfeilung im einzelnen.

Jeder Dichter, auch der lyrische, ist der Sohn seiner Zeit; er steht auf ihrem Kulturstandpunkte, er wird sich von ihrer Empfindungsweise nicht freimachen können. Ein bedeutendes Talent mag wohl selbst auf die Schattierungen der Empfindung bestimmend einwirken; aber der Grund und Boden der Weltanschauung ist ihm doch immer durch das Jahrhundert gegeben. Man kann dem konservativsten aller Denker, Herbart, gewiß nicht darin beistimmen, daß nichts oder wenig Neues unter der Sonne geschehe und daß im Alten, Gleichförmigen das Wesen der Menschheit und die Mitgabe der Gottheit zu suchen seien; denn das Neue liegt nicht in den Dingen an sich, sondern in der Auffassungsweise, und hier quillt eine unerschöpfliche Fülle geistigen Lebens der Einzelnen, der Völker und Zeiten; hier beginnt erst die Poesie und ihr glänzender Reichtum. Jede Zeit, jedes Volk, jeder einzelne hat dies Arom einer unsagbaren

Digitized by Google

Eigenheit; mit jedem einzelnen wird eine neue Welt geboren! Wie kleinlich und falsch wäre die Behauptung des Anatomen, der aus der Gleichheit des Skeletts auf die Gleichheit der Menschen schlösse! Und ebenso unfruchtbar für jedes Gebiet, besonders für das der Poesie, ist eine Weltanschauung, die nur das Alte und Gleichförmige im Auge behält! Die Poesie ist keine Domäne des Goethe'schen Palaeophron, sondern sie gehört der jugendlichen Neoterpe. Obgleich man glauben sollte, daß, trotz der wechselnden geistigen Strömungen und Entwickelungen, die Magnetnadel der Empfindung in allen Jahrhunderten nach denselben unwandelbaren Polen vibrieren müsse: so steht die Poesie der Empfindung, die Lyrik, doch in einem bestimmten und deshalb wechselnden Verhältnis zur Kultur und zum Bewußtsein der Zeit. Tibull empfand anders, als Walther von der Vogelweide, und dieser anders, als Schiller und Goethe. Dies leugnen wollen, heißt die Empfindung auf ihre rohesten Äußerungen beschränken. Der Lyriker soll auf der Höhe seiner Zeit stehen — erst dann wird seine Lyrik einen wahrhaft großartigen und bedeutenden Charakter annehmen, seine Empfindung einen allseitigen Anklang bei den Zeitgenossen und bei der Nachwelt finden. Diese Wahrheit, die durch alle großen Muster bestätigt wird, findet eine eifrige Gegnerschaft und wird ebenso oft angegriffen, wie nicht beachtet. Daher diese Masse Unkraut, die der Teufel des Dilettantismus unter den poetischen Weizen säet! Es mag jedem unbenommen bleiben, den Horaz und Properz, den Dante und Baki und Motenebbi, die Nibelungen und die Minne- und Meistersänger in Geist und Formen nachzudichten: diese Exerzitien haben gewiß ihren formellen Wert; nur mögen sie nicht mit der Prätension auftreten, lyrische Muster des 19. Jahrhunderts zu sein! Es ist segenbringend für den Poeten, die großen Vorbilder aller Zeiten

Digitized by Google

zu studieren, aber traurig, wenn ihm von den Trauben ihres Feuerweins nur die Kerne im Halse stecken bleiben oder sein Chymus oder Chylus zu schwach sind, um sich vollkommen den Göttertrank anzueignen, der nur als dilettantisches Vomitiv wieder zum Vorschein kommt. Darum stellen wir die Lyrik des neunzehnten Jahrhunderts über die Lyrik des achtzehnten, weil sie sich in ihren Hauptvertretern ganz auf den Boden der Gegenwart stellt und all' das mythologische Beiwerk abgestreift hat, das dem Fluge des Schiller'schen und Goethe'schen Genius noch als unverdauter Überrest klassischer Studien anhaftete. Wohl hat Uhland oft Töne angeschlagen, die allzu minniglich und ritterlich für die Gegenwart klingen und seine Bilder hin und wieder mit meerblauer Romantik gemalt; wohl hat Rückert sich in das Formennetz des Orients bis zur Unkenntlichkeit seiner eigenen dichterischen Chrysalide eingesponnen; wohl hat ihr Vorbild zahlreiche germanistische und orientalische Nachdichtungen hervorgerufen — aber die Heroen der modernen Lyrik, Heine, Lenau, Grün, Freiligrath, Geibel, Dingelstedt, Lingg und ihre Nachfolger haben in ihren Gedichten den Geist der Gegenwart, ihre vergänglichsten Stimmungen, aber auch ihre erhabensten Anwandlungen verewigt. Selbst Platen hat in oft gekünstelten Formen stets Stoffe der Zeit gefeiert — und so ungenießbar seine antikisierenden Odenstrophen sein mögen, so ist ihr Inhalt doch kein fremdartiger und gesuchter, sondern es sind meist hervorragende Zeitgenossen, deren Bild er in diesen antiken Rahmen spannt. Wir brauchen bloß an Byron und Shelley, an Béranger und Viktor Hugo, an Puschkin und Mickiewicz zu erinnern, um zu zeigen, daß der richtige Instinkt die Dichter der andern Nationen auf die Bahn der modernen Lyrik geleitet. Wir verbinden mit dem Begriffe des Modernen durchaus keine jungdeutsche, an das Modische an-

Digitized by Google

streifende Nebenbedeutung, sondern wir verstehen unter moderner Lyrik nur eine solche, die aus dem Bewußtsein, aus den Interessen, aus dem Gefühl der Gegenwart heraus und gerade deshalb für die Zukunft dichtet, eine Lyrik, die für unsre Zeit ganz dieselbe Bedeutung hat, wie die antike für das Altertum, der Troubadour- und Minnesänger für das Mittelalter. Der Vorwurf der Tendenz kann nur solche lyrische Gedichte treffen, in denen ein äußerlicher Zweck nackt, ohne künstlerische Verhüllung zutage liegt. Ein Dichter, der sich im Leben der Gegenwart umgesehen, ihre bewegenden Ideen und materiellen Mächte kennen gelernt, der wird sein ursprüngliches Talent frisch in den Strom der Zeit untertauchen, in ihrem Geiste, mit ihr, durch sie und für sie dichten. Denn der dichterische Funke entzündet sich vorzugsweise an den Berührungen des Lebens; das individuelle Leben aber ist in das große Netz der Kultur unlöslich eingefangen. Der Dilettantismus, der dies leugnet, gerät auch noch auf andre Abwege. Er verläßt den Standpunkt der Bildung, den er einnimmt, um, wie er sagt, zum Volk herabzusteigen; er dichtet in „volkstümlicher Weise“ mit Nachahmung aller unartikulierten Naturlaute; er trällert Volkslieder heraus, die nur als Improvisationen des Volksgeistes einen kulturgeschichtlichen Wert haben. Dies „Volk“ ist meistens eine Abstraktion der Studierstuben; der Dichter kennt kein andres „Volk“ als die Nation. Nicht Arnim und Brentano, sondern Schiller und Körner sind echte Volksdichter der Deutschen.

Wenn wir die Lyrik in ihre einzelnen Gattungen verfolgen wollen: so bietet sich uns folgende Einteilung dar, die wir aus dem Verhalten des dichtenden Subjektes zu seinem Objekte herleiten. Entweder bleibt der Dichter ganz auf dem Boden der Empfindung stehen, in deren konzentrierte Tiefe das Objekt gleichsam nur wie ein Spiegelbild in einen

Digitized by Google

Brunnen fällt — die eigentliche Lyrik der Empfindung, das Lied; oder ein äußeres Objekt regt durch seine Bedeutung die Empfindung des Dichters zu einem hinreißenden Schwunge an, der in freier und kühner Entfaltung des erhabenen Gegenstandes Herr zu werden, ihn künstlerisch zu bewältigen strebt — die Lyrik der Begeisterung, die Ode; oder der Dichter geht zwischen dem Gegenstande und seinen Empfindungen, zwischen Beschreibung und Betrachtung hin und her — die Lyrik der Reflexion, die Elegie. Alle Unterarten fügen sich ungezwungen der einen oder andern dieser Gattungen ein.

Zweiter Abschnitt.

Die Lyrik der Empfindung: das Lied.

Das Lied ist der dichterische Erguß der Empfindung die ganz in ihren eigenen Tiefen verweilt, der Stimmung, die bei sich selbst bleibt, in einfacher, leichter und doch prägnanter Form. Seit den lesbischen Melodien des Terpander hat es die musikalische Begleitung geliebt, welche das Austönen der Stimmung verstärkt. Das Lied soll gesungen werden können. Ein Bündnis zwischen Dichtkunst und Musik ist aber nur dann möglich, wenn die erstere nicht ihre ganze Fülle entfaltet, sondern sich nur mit dem träumerischen Aufknospen der Stimmung begnügt, jenem innern Vibrieren, das sich im Wogen der Tonwelt fortsetzen kann. Nicht schwerwuchtige Worte können sich auf den Wellen der Töne schaukeln, nicht scharfbestimmte Bilder in diesem unbestimmten Elemente zur Geltung kommen. Das Lied gleicht der Pflanze, welche nur Luft- und Wasserwurzeln hat und in keine Berührung mit der lastenden Scholle kommt. Leicht und frisch

Digitized by Google

muß es aus der Seele fließen oder sich halbverschämt in ihren Tiefen verbergen — dann kann sich der Gesang mit ihm verschwistern, der ihm eine tiefere Innigkeit verleiht. Das Lied ist die schüchternste Blüte der Lyrik, die sich noch am Spalier der Töne in die Höhe rankt; es ist ihre ärmste Form, deren Überschätzung selbst große Ästhetiker zu Ungerechtigkeiten gegen die reicheren und höheren Gattungen der Lyrik verleitet hat. Goethe ist ein größerer Liederdichter als Schiller; aber ihn deshalb mit Vischer[1]) überhaupt einen größeren Lyriker zu nennen, das zeugt doch von einer bedenklichen Einseitigkeit, deren Konsequenz es wäre, Anakreon als „Lyriker" über Pindar, Catull über Horaz und Ovid, und Burns über Byron zu setzen. Wie viel richtiger ist die Auffassung Hegel's, welcher dem Liede ohne Überschätzung seine gebührende Stelle einräumt[2]).

Der Grundton der Stimmung läßt im Liede keine kühnen Ausweichungen zu; er verlangt einen harmonischen, vollen Akkord. Die Empfindung wird mit aller Wärme und Innigkeit festgehalten und klar, aber ohne Schärfe ausgesprochen. Wir wollen im Liede auf den Grund der Seele sehn; aber ein durchsichtiger Schleier muß noch darüber schweben. Das erst giebt dem Liede seinen eigentümlichen Duft, seinen träumerischen Reiz. Das Ahnungsvolle, halb Ausgesprochene gehört zu seinem Wesen. Jede scharfe Bestimmtheit, alles Eckige und Kantige der realen Welt würde diesen duftigen Schleier zerreißen. Wohl kann ein äußerer Gegenstand die Empfindung anregen; aber diese Anregung entbindet nur ihre eigenste Kraft; das Objekt verschwindet in den Schwingungen des Subjekts. Die Bilder im Liede gleichen den Chladnischen Klangfiguren; sie haben keinen eigenen Wert, sie verkünden nur die Macht der Töne und ihre Verschiedenheit,

[1]) „Ästhetik" Bd. 3, S. 1352.
[2]) „Ästhetik" Bd. 3, S. 460 u. folg. und S. 141.

Digitized by Google

die Vibrationen der Seele. Die Empfindung, die von Bild zu Bild schweifte, würde sich zersplittern; das Lied bedarf einer konzentrierten Einheit. Die Kunst des Liederdichters besteht darin, uns mit dem geringsten Aufwand künstlerischer Mittel *gleich* in seine *Stimmung* zu versetzen.

Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

das sind meisterhaft lyrische Abbreviaturen, die unsere Seele unmittelbar gefangen nehmen.

Der Inhalt des Liedes ist sehr reich und mannigfaltig. Sehr schön hat *Hegel* die Liederdichtung eine sich stets erneuernde „Blumenflur" genannt. In der That ist in sangeslustigen Zeiten ihr Auftreten ein massenhaftes — wir erinnern nur an die Zeit der Troubadours und Trouvères, der Minne- und Meistersänger. Von der Liederdichtung gelten die Uhland'schen Verse:

Singe, wem Gesang gegeben
In dem deutschen Dichterwald!
Das ist Freude, das ist Leben,
Wenn's von allen Zweigen schallt.

Nicht an wenig stolze Namen
Ist die Liederkunst gebannt —
Ausgestreuet ist der Samen
Über alles deutsche Land.

In der That kann auch der naturwüchsigen Empfindung des Volkes, wie dem gebildeten Dilettantismus der Ausdruck der Stimmung in einem kurzatmigen Liede so trefflich gelingen, daß dem echten Dichtertalente der Preis streitig gemacht wird. Auch hierin finden wir wieder einen Beweis dafür, daß man die Liederdichtung nicht überschätzen darf. Wir haben es z. B. an *Niklas Becker's* Rheinlied gesehen,

Digitized by Google

daß in dieser dichterischen Atomistik auch denen bisweilen ein Wurf glückt, denen die Pforten der Poesie sonst verschlossen sind. Über die meisten Menschen kommt eine Epoche der Poesie, wo das eigene Leben gleich einer sich nur einmal erschließenden Blume aufblüht. Die Empfindung kristallisiert sich zum Gedichte und zwar zum Liede, weil das die einfachste und leichteste Form ist. Solche Liederchen spielen zahllos wie die Mücken im Sonnenschein. Wie jede Persönlichkeit die Welt anders abspiegelt, wie jeder Mensch seinen eigenen Stil und seine eigene Handschrift hat: so könnte auch in diesen leichthinflatternden Liederchen die Eigentümlichkeit des Autors zur Geltung kommen, wenn nicht der Mangel an Formbeherrschung und echter Begabung alle diese Dilettanten unwillkürlich in die ausgefahrenen Geleise einer für sie denkenden und dichtenden Sprache führte. Der Sprache das Gepräge einer Eigentümlichkeit aufzudrücken, gelingt nur dem Genius, dessen Liedergaben sich dadurch von der Lyrik der Masse unterscheiden. Jedes Atom der Empfindung läßt sich im Liede dichterisch verwerten; jedes nächste Ereignis des geselligen und Familienlebens kann eine Stimmung entzünden, die sich im Liede ausfingt; vor allem aber ist Wein und Liebe sein unerschöpfliches Thema. Ein Lyriker, der kein Trink- oder Liebeslied gedichtet, gehörte in ein Kuriositätenkabinett. Selbst der idealgesinnte Schiller hat drei Mal seine Lyra zum Preis des edeln Getränkes gestimmt, freilich charakteristisch genug, einmal in einer antikisierenden Dithyrambe, in welcher nur göttlicher Nektar herumgereicht wird, und zwei Mal zum Preise des Punsches, indem er dem künstlich bereiteten Getränke den Vorzug vor den natürlichen Gaben des Bacchus zu geben scheint, weil sich in ihm „der Willen und die Kraft" des Menschen offenbart. Dagegen hat Goethe die gehobene Stimmung des Trinkenden meisterhaft ausgedrückt: „Mich ergreift, ich weiß

Digitized by Google

nicht wie, wonniges Behagen." Einen neuen Aufschwung hat die Trinkpoesie durch Scheffel's „Gaudeamus", durch die Lieder von Wolff und Baumbach und ihre Nachzügler gefunden. Sie sind meistens im studentischen Geist gedichtet, aber die Begeisterung für Ideale, wie sie die früheren burschenschaftlichen Trinklieder durchdrang, ist ihm fremd; das Trinken erscheint hier als Selbstzweck und sogar die Besoffenheit wird in einzelnen Gedichten, wie im Wallfisch von Askalon, Gegenstand einer, wenn auch humoristischen Liederdichtung. Aus der goldigen Herbstlandschaft der Rheinlande heraus singt Roquette den Preis des kristallenen Trankes. Dem Liebenden wird jeder Lichtreflex, jeder vorüberfliehende Schatten der Natur, jedes kleinste Ereignis des Lebens von Bedeutung für seine Stimmung. Der Hauch der Liebe verstreut daher überallhin den Samen, aus welchem die Blumen des Liedes wachsen. Auch die Empfindung hat ihren Witz in sinnigen Vergleichen, innigem oder schalkhaftem Deuten. Dieser Witz der Empfindung ist ein reicher Quell für das Liebeslied von Anakreon und Hafis bis zu Schefer, Wilhelm Müller und Heine, ganz abgesehen von jenen aus der Liebespoesie herausfallenden Reflexionen, die sich in Petrarca's verschnörkelten Sonetten finden. Doch auch alle andern Empfindungen kommen im Liede zur Geltung. Wir erinnern nur an den köstlichen Ausdruck des Naturgefühls, des elementarischen Lebens in Goethe's „Fischer" und Mörike's „mein Fluß", der Sehnsucht im Mignonlied „Kennst du das Land", in Brentano's „Nach Sevilla, nach Sevilla", in Eichendorff's „Mondnacht," der Wehmut in Lenau's „Schilfliedern" und in Kinkel's „Trost der Nacht". Jedes Naturbild erweckt eine Stimmung oder spiegelt eine Empfindung, die im Liede ihren Ausdruck finden kann.

Digitized by Google

Dagegen mag es fraglich erscheinen, ob das Lied auch fähig sei, einen Inhalt aus dem Kreise der Religion und Politik in sich aufzunehmen, ohne daß seine Form gesprengt wird. In der That gehört die dichterisch gestaltete Idee in das Gebiet der Ode und Elegie. Anders verhält es sich mit der religiösen und politischen Stimmung. Die Gottergebenheit, die Rührung durch die Güte des Allmächtigen und ähnliche Empfindungen der Andacht haben im geistlichen Lied eine angemessene Form gefunden, während sowohl die patriotische Begeisterung, als auch die unruhige, gärende, thatendurstige Stimmung der Gemüter in französische Chansons und deutsche Lieder mustergültig ausströmten.

In der Form muß das Lied „aus einem Gusse" sein und dabei keine Blasen der Reflexion werfen. Kürze gehört zu seinen Vorzügen. Wir haben Lieder von zwei kleinen Strophen, in denen sich eine Stimmung klar, voll, ergreifend ausspricht, z. B. „das Abendständchen" von Brentano:

Hör', es klagt die Flöte wieder
Und die kühlen Brunnen rauschen;
Golden wehn die Töne nieder —
Stille, stille, laß uns lauschen!

Holdes Bitten, mild' Verlangen,
Wie es süß zum Herzen spricht!
Durch die Nacht, die mich umfangen,
Blickt zu mir der Töne Licht.

oder „die Bitte" von Lenau:

Weil' auf mir, du dunkles Auge,
Übe deine ganze Macht,
Ernste, milde, träumerische,
Unergründlich süße Nacht.

Nimm mit deinem Zauberdunkel
Diese Welt von hinnen mir,
Daß du über meinem Leben
Einsam schwebest für und für.

Digitized by Google

oder vom Verfasser:

Versunk'ner Glocken Klang
Ertönt aus Meerestiefen;
Mir ist, als ob mich bang
Viel tausend Stimmen riefen.

O endlos Menschenweh,
Wo flieh' ich deine Kunde?
So tief ist nicht die See,
Du rufst von ihrem Grunde.

In diesen Gedichtchen liegt der Rhythmus der Komposition klar zu Tage. Den Anfang bildet das Ständchen, die Nacht, das Meer; die Mitte schildert den Eindruck auf das Gemüt; der Schluß verallgemeinert ihn. Die Magie der Tonwelt, die Einsamkeit eines ganzen Lebens, das unergründliche Menschenweh breiten die Stimmung des Augenblicks aus und vertiefen sie. Zugleich fehlt in allen dreien die lyrische Pointe nicht, welche sich im ersten und dritten Liedchen als Antithese, im zweiten als Hyperbel zeigt. Die drei Glieder der Komposition sind aber aufs innigste verschmolzen. Ähnlich wird die Anordnung und Zusammenstellung in größeren Liedern sein, nur daß hier jedes einzelne Glied weiter ausgeführt wird. Der Gang der Komposition verträgt sogar Wiederholungen. Drei oder vier anregende Bilder wirken gleichzeitig auf das Gemüt. So z. B. in folgendem Gedichte Heine's, dessen Magie hauptsächlich darin besteht, daß die Empfindung des Dichters nicht unmittelbar ausgesprochen, sondern in die Bilder selbst verwebt ist:

Es fällt ein Stern herunter
Aus seiner funkelnden Höh'!
Das ist der Stern der Liebe,
Den ich dort fallen seh'.

Es fallen vom Apfelbaume
Der Blüten und Blätter viel!
Es kommen neckende Lüfte
Und treiben damit ihr Spiel.

Digitized by Google

Es singt der Schwan im Weiher
Und rudert auf und ab,
Und immer leiser singend
Taucht er ins Flutengrab.

Es ist so still und dunkel!
Verweht ist Blatt und Blüt',
Der Stern ist knisternd zerstoben,
Verklungen das Schwanenlied.

Diese im Bilde selbst latente Empfindung macht im Liede einen wirksamen Eindruck.

Die Ausdrucksweise muß im Liede von größter Unmittelbarkeit und Einfachheit sein. Die Phantasie ist hier an die Empfindung des Augenblicks gebunden und darf nicht frei umherschweifen. Sie muß alles vom geraden Wege des Gefühls Abgelegene vermeiden. Schildert sie ein Naturbild: so muß, wie im obigen Beispiel, die Schilderung selbst gleichsam untergetaucht sein in den Strom der Empfindung. Es frägt sich nur, durch welche Stilmittel sich die lyrische Prägnanz am besten erreichen läßt? Hier bietet sich zunächst das dichterische „Wort" dar, das sinnig gewählte oder vielmehr getroffene Adjektivum und Verbum. Der eigentümliche „Duft" der Stimmung läßt sich durch das einfache Wort mit der größten Magie über ein Gedicht hinzaubern. Goethe, Heine und Lenau sind hierin Meister! Wie prägnant ist das Verbum „tragen" von Goethe in dem bekannten Liede angewandt:

Ihr verblühet, süße Rosen,
Meine Liebe trug euch nicht!

das Adjektivum „dunkel" bei Heine:

Es leuchtet meine Liebe
In ihrer dunkeln Pracht.

Lenau singt von den „rohen Winden", die nicht singen, vom „trennungsschaurigen Herbst", von der „duftverlornen Grenze" der Berge, — .

Digitized by Google

Da unten braust der wilde Bach,
Führt reichen, frischen Tod —

vom „schnellverzitternden" und „vergänglichen" Bilde der Blitze im Teich. Ebenso bezeichnend, wie diese stimmungsvollen Adjektiva, sind Lenau's Verba:

Nie soll weiter sich ins Land
Lieb' von Liebe wagen,
Als sich blühend in der Hand
Läßt die Rose tragen,

Oder als die Nachtigall
Halmen bringt zum Neste,
Oder als ihr süßer Schall
Wandert mit dem Weste.

Mit Metaphern darf das Lied keinesfalls überladen sein — sonst verliert die Empfindung ihre Unmittelbarkeit. Die Metapher muß kurz, schlagend und stimmungsvoll sein wie bei Heine:

Wie dunkle Träume stehen
Die Häuser in langer Reih'!

Die orientalische Lyrik enthält durch die Überfülle der Metaphern einen dem Charakter des Liedes fremden, reflektierenden Beigeschmack. Eine durchgängige, mit Bildern spielende Symbolik verwischt diesen Charakter, wie z. B. in Geibel's Gedicht: „ich bin die Rose auf der Au", wo der Dichter sich selbst mit der Rose, dem Edelstein, einem kristallnen Becher, einer trüben Wolkenwand, dem Memnon in der Wüste, und die Liebe mit dem Tau, dem Sonnenschein, dem Wein, dem Regenbogen, dem Morgenrot, der Reihe nach vergleicht. So verdirbt Anastasius Grün in den „Blättern der Liebe" fortwährend durch spielende Spitzfindigkeiten des Bilderwitzes den Charakter des Liedes. Auch Schiller hat den Ton desselben nie getroffen. Darin störte ihn zwar nicht allzureicher Bilderschmuck, wohl aber

Digitized by Google

eine etwas nackte Logik, die da, wo er Einfaches einfach besingen wollte, hervortrat. Man achte nur in seinem „Punschlied“ auf die vielen „aber, doch, d'rum“, welche die Strophen logisch-nüchtern verbinden und dem Ganzen eine breite und unwillkommene Deutlichkeit geben. Da traf Goethe das Richtige, der nicht nur diese doktrinären Partikeln im Liede beseitigte, sondern auch durch Fortlassung der Pronomina bei der Anrede den traulichen, unmittelbaren Ton der Empfindung verstärkte: „Füllest wieder Busch und Thal“, und: „Blütet ach! dem Hoffnungslosen“. Das Lied verträgt sogar vollkommen naive Wendungen, wie z. B. mich ergreift, ich weiß nicht wie (Goethe) oder: du feuchter Frühlingsabend, wie hab' ich dich so gern (Geibel). Wohl kann es Lieder geben, die ganz in einer Metapher ruhen, wie die Perle in der Muschel, z. B. das Heine'sche: „Sag' wo ist dein schönes Liebchen?“ — dann darf aber kein neues Bild die Einheit stören. Am verfehltesten sind im Liede ausgeführte Gleichnisse, welche sich ganz von der Gemütswelt und ihrer träumerischen Beleuchtung loslösen. Ein recht schlagendes Beispiel dafür giebt unser dichterischer Altmeister Martin Opitz, der ein Trauerlied auf „den Tod eines Kindes“ mit folgender Homerischer Vergleichung beginnt:

So wie ein edler Leue
Sich mit gerechter Reue
Sehnt nach der jungen Zucht,
Die man ihm aufgefangen,
Indem er ist gegangen
Und Speise hat gesucht;

Sein' Augen stehn voll Thränen,
Der Schaum läuft von den Zähnen,
Die Mähne steigt empor.
Er sucht, er ruft, er brüllet,
Daß Lybien erschüllet,
Und sich entsetzt davor:

Digitized by Google

So rühren sich die Schmerzen
In deinem Vater-Herzen
Ingleichen, mein Clandrin!

Abgesehen von der Geschmacklosigkeit des Bildes, das an dieser Stelle ebenso passend ist, wie ein marmorner Löwe als Grabdenkmal eines Kindes, zerstört die epische Ausführung, welche die Phantasie bei einer Fülle von einzelnen Merkmalen haften läßt und sie von der Leiche eines Kindes bis in die lybische Wüste versetzt, vollkommen die Einheit der lyrischen Stimmung.

Was die metrische Form des Liedes betrifft, so muß auch hier der Charakter größter Einfachheit vorherrschen. Kurzatmige Rhythmen von wenig Füßen, kurze Strophen, am liebsten vierzeilig, keine kunstvoll verschlungenen, aber durch die Kürze der Zeilen rasch sich folgende Reime, bestimmen ihn. Lieder ohne Reime sind in deutscher Sprache wirklich ungereimt zu nennen. Schon Anakreon ließ seine leichtgeflügelten Amoretten sich nach dem Takte des jambischen Dimeters bewegen:

⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – |

ein kurzatmiger hastiger Rhythmus, dessen heftigen Anprall er dadurch mäßigte, daß er die letzte Länge des ersten Jonikus in eine Kürze, die erste Kürze des zweiten in eine Länge verwandelte:

⏑ – ⏑ | – ⏑ – – |

Durch diese Umbiegung (Anaklase) erhielt der kurze Vers einen weicheren Gang, der ihn zum Träger der Liebesempfindung geschickt machte. Über das Maß einer trochäischen und jambischen Dipodie:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑

oder: ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –

sollte das Metrum des Liedes nicht hinausgehen. In der That sind die meisten Lieder Goethe's, Uhland's, Geibel's, Lenau's, Wilhelm Müller's, Eichen-

Digitized by Google

dorff's, Hoffmann's von Fallersleben in diesen Dipodien geschrieben, welche freilich durch den Wechsel männlicher und weiblicher Reime einen etwas beweglicheren und minder strengen Charakter erhalten. Vierzeilige Strophen mit einfach verschlungenen Reimen entsprechen am meisten der Einfachheit des Liedes.

Auch widerspricht es nicht dem sangbaren Charakter des Liedes, daß die zweite Hälfte der Strophe, besonders der vom Chor zu singende Refrain, in einem andern Versmaß gedichtet ist, wie wir dies in vielen Volks- und geselligen Liedern finden. Dagegen ist der Pomp oft wiederholter und kunstvoll verschlungener Reime mit dem Wesen des Liedes durchaus unverträglich. Es ist daher unbegreiflich, wie zahlreiche Ästhetiker, unter ihnen auch Hillebrand in seiner: „Litterar-Ästhetik", das Sonett als eine Unterart des „Liedes" betrachten konnten. Eher dürfte das lyrische Epigramm, das Madrigal, das in kein solches monotones Vers- und Reimschema eingezwängt war, hier eine Stätte finden, indem, wie wir schon gesehen, eine frappante lyrische Pointe, ein schalkhaftes Austönen im Liede vollkommen berechtigt ist, welches sogar einen durchaus komischen Inhalt in sich aufzunehmen vermag. Wir wollen jetzt einige Unterscheidungen des Liedes und geschichtliche Gestalten desselben ins Auge fassen.

1. Das Volks- und Kunstlied.

Das Lied als unmittelbarer Erguß des Herzens setzt keine tiefere Bildung voraus; im Gegenteil, sein Quell kann am frischesten in einem unbefangenen, mit der Natur noch träumerisch verwachsenen Gemüte sprudeln! Dann erinnert es an den Gesang des Vogels, der auf den Zweigen singt. Die Natur und die eigene Empfindung, die Welt der Sage, mit welcher der Sänger groß geworden, sind die Quellen

Digitized by Google

des Volksliedes, dessen kunstlose Naivetät, wie aromatischer Waldduft, das Gemüt gefangen nimmt. Zugleich liegt im Volksliede die Sehnsucht nach einem noch unerschlossenen Reiche der Bildung, und das giebt ihm einen neuen wehmütigen Reiz. Was in diesen Volksliedern indes echt lyrisch ist: das sind seine verschleierten Übergänge, seine sinnigen Andeutungen, dies träumerische Herübergehen vom Naturbild zum Ereignis des Herzens. Dadurch erhält auch seine Form etwas Knappes, Gedrungenes, Sangbares; der wiederkehrende Refrain hält die Einheit der Stimmung fest. Der Refrain bildete sich aus dem Kehrreim, wie er z. B. in den altschottischen Liedern und Balladen zu finden ist, der Wiederholung einer oder zweier Zeilen nach jeder Verszeile des Liedes, mochten sie dazu wohl oder übel passen. Der Zweck war auch hier, den Hintergrund einer düstern, oder freudigen, ruhigen oder erregten Stimmung im Auf- und Abwogen der Empfindungen und dem Fortgang der Begebenheiten festzuhalten; das Mittel aber war äußerlich und gewaltsam und konnte nur ausnahmsweise, durch ein zufälliges Zusammentönen des Kehrreimes mit den Klängen des forteilenden Liedes einen rührenden Eindruck machen. Der Kehrreim bildete sich weiter fort zum Refrain, welcher, die einzelnen Strophen abschließend, als kunstvolleres Band der Stimmung das Lied zusammenhielt [1]). Der Inhalt des Volksliedes ist

[1]) Eingehende Untersuchungen über den Kehrreim und Refrain enthält das zweite Bändchen der „Ästhetischen Vorträge" von A. W. Grube, und zwar nicht nur über den Kehrreim des Volksliedes, sondern auch über den Kehrreim bei Goethe, Uhland und Rückert. Aus der Art, wie Goethe, Uhland und Rückert den Kehrreim behandeln, ergeben sich die wichtigsten Schlüsse auf die Eigentümlichkeit ihrer Begabung. Grube macht den Refrain zu einer Form des „Kehrreims" als der allgemeinen Gattung und zwar bezeichnet er so den Schluß- oder Endkehrreim. Der Refrain der Ghasele wird als orientalischer Despot treffend charakterisiert.

Digitized by Google

derselbe wie der des Kunstliedes; ja unsere neue deutsche Lyrik hat dieselben Stoffe mit dem Hauch der Empfindung durchdrungen, wie das eigentlich deutsche Volkslied, das im fünfzehnten Jahrhundert entstand. Da gab es Liebeslieder, Frühlings- und Sommerlieder, Trinklieder, Sittenlieder, ebenso schon politische Lieder, teils Preis- und Lob-, teils Mahn-, Rüge-, Schelt- und Spottlieder, Lieder einzelner Stände, wie Jäger-, Studenten-, Soldatenlieder. In der Reformationszeit war das Lied fast durchweg polemisch, eine Waffe in den Kämpfen der Zeit.

Die Bedeutung des Volksliedes ist in unserer Zeit vorzugsweise eine kultur- und litterarhistorische. Die Überschätzung desselben, die zu den Moden des Tages gehört, hängt teils mit dem verdienstlichen Eifer zusammen, mit welchem die Wissenschaft alle seine vergrabenen Schätze zu Tage förderte, teils geht sie aus einer mehr raffinierten, als naturwüchsigen Opposition gegen die Fortentwickelung unserer Kunstpoesie hervor. Wenn das Volkslied selbst auf die Kunstpoesie einen bedeutenden Einfluß gehabt; wenn besonders der Schatz der altspanischen Romanzen und altschottischen Balladen auf Bürger, Herder, Goethe u. a. einen unleugbar erfrischenden und zu Nachdichtungen anspornenden Eindruck gemacht, wenn Goethe selbst die Weise manchen italienischen Volksliedes in einen reineren, künstlerischen Äther gehoben: so darf man doch nicht vergessen, daß heutzutage umgekehrt die Kunstlyrik wieder die Volkslyrik befruchtet, daß die Klänge der Bildung bis in die verlorensten Gebirgsthäler und Wälder dringen und manches neue Volkslied nichts ist, als ein verstümmeltes Lied von den Höhen des deutschen Parnasses. Die Ursprünglichkeit des Volksliedes verlangt eine völlige Abgeschlossenheit von allen Bedingungen der Kultur — wo aber wäre in unserer Zeit der Eisenbahnen diese noch zu finden? Oder entsprechen

Digitized by Google

die Lieder eines Hebel, Holtei, Klaus Groth den Bedingungen der eigentlichen Volkspoesie? Sind sie nicht in ein Volksidiom hineingedichtete Kunstpoesie? Die Sammlungen der Volkslieder haben sich in neuester Zeit außerordentlich vermehrt, und so schätzbar sie als Ausbeute litterarhistorischer Studien sind, so droht doch die Überfüllung des Marktes mit dieser Blütenflora den Bestrebungen der Gegenwart Gefahr, wenn der geschichtliche Standpunkt verrückt wird und der eines bewundernden Dilettantismus an seine Stelle tritt. Herder's „Stimmen der Völker" sind eine Mustersammlung, die aus jener Auffassung hervorging, während Arnim's und Brentano's „des Knaben Wunderhorn" den zweiten Standpunkt vertritt. Der sinnige Litteraturforscher reihte die Liederblüten aller Völker, besonders der germanischen und slavischen Stämme, deren Gemütsinnigkeit am reichsten und fruchtbarsten hervortritt, zum Kranz; er zeigte damit, wie mannigfach sich der nationale Genius in diesen dichterischen Hervorbringungen spiegelte, und gab eine willkommene Ergänzung zur Kulturgeschichte der Völker. Arnim und Brentano dagegen sammelten ihre oft rohen, oft süßlichen, meistens dilettantisch überzuckerten Volkslieder als Dichtungen von höchstem poetischem Wert, als ein „Wunderhorn" für den deutschen Knaben, als eine Bildungsschule der Nation. Und nach dem Vorgange der Romantiker erhielten wir nicht nur serbische und baskische, wallachische, litauische und dalmatische, sondern auch finnische, esthische, lappische Volkslieder, kurz, ein ganzes lyrisches Kuriositätenkabinett, das wohl kein größeres Interesse in Anspruch nehmen darf, als eine große Waffensammlung, in welcher neben dem altdeutschen Ritterschwert der Kupferspieß des Eskimo nicht fehlt. Andere Sänger eilten, im Harz und in allen deutschen Gebirgen alte und frische Liederspuren aufzusuchen; noch andere streiften mit Rousseau's Hast die ganze moderne

Digitized by Google

Kultur ab, um in den Urwäldern des Volksliedes auf allen Vieren zu kriechen. Hiergegen läßt sich erinnern, daß kein Dichter, der Dauerndes schaffen will, seine Bildung verleugnen soll, um in den Tiefen etwas Höheres zu suchen. Die verkehrte Volkstümlichkeit ist auf allen Gebieten eine Reaktion gegen den Fortschritt der Litteratur. Oder welcher Dichter des Augusteischen Zeitalters hätte seinen Ruhm darin gesucht, die Kunstbildung zu verleugnen, die Ennius, der römische Opitz, seinem Volk geschaffen, um nach dem Gesetz einer rohen, unplastischen Rhythmik die alten saturninischen Verse wieder aufzuwecken? Alle Ehre den naiven Sängern oder dem dichtenden Volksgeiste selbst, der seine Empfindungen in urwüchsigen Liedern ausströmt; aber die Wiedererweckung des rohern Stils und knüttelversartiger Rhythmen geht dieser Ehre verlustig! Mit Recht sagt Grillparzer: „Volkslieder sind wie die Wiesenblumen, die, wenn man sie im Felde ohne Pflege und Kultur aufgewachsen antrifft, erfreuen, ja entzücken; in die Gärten zwischen Rosen, Lilien und Nelken versetzt, sind sie nicht viel besser als Unkraut.“ Kann doch die Kunstlyrik heutzutage wahrhaft volkstümliche Lieder aufweisen, sodaß jener höhere Standpunkt der hellenischen Kultur, der die unwahre Trennung zwischen Volks- und Kunstpoesie nicht kennt, wenigstens im einzelnen erreicht ist. Anakreon mit seinen leichtflatternden Liederchen, den reizenden Devisen Amors, wie sie in Deutschland am besten Leopold Schefer und Wilhelm Müller nachgeahmt, war gewiß ein griechischer Volkspoet, nicht minder Catull im liederarmen Rom. Rouget de Lisle mit seiner Revolutionshymne hat die Heere der Republik des Kaiserreiches elektrisiert, während Schiller durch sein „Reiterlied,“ Körner, Arndt den Ausdruck der nationalen Stimmung wunderbar trafen und in allen Biwaks der Befreiungskriege mit Begeisterung gesungen wurden. Ja steht nicht in neuer

Digitized by Google

Zeit Béranger als der echt französische Volkspoet da, der alle Seiten der Nation von der leichtfertigsten Lebenslust bis zum höchsten Aufschwung des aufbrausenden Enthusiasmus in seinen Chansons spiegelt? Alle seine Lieder sind echt französischer Champagner! Und solch' ein einzelner Dichter, welcher die Verkörperung seiner Nation ist, der ihre Eigentümlichkeiten in seinem Talent konzentriert, vertritt das Volkslied besser als alle aufgespeicherten Schätze namenloser Volksdichtung!

Wir verkennen nicht, daß das höhere Lied aus dem Volksliede hervorgegangen, daß es eigentlich dem Altertum und dem Orient unbekannt war und ein Ausfluß christlich-germanischer Innigkeit ist. Die Griechen und Römer waren in ihrer Lyrik teils zu plastisch, teils zu reflektierend; die Orientalen zu bilderprunkend, lehr- und spruchreich. Dagegen spricht in den anglo-normannischen, altfranzösischen und mittelenglischen „Lais" [1]) sich bereits jener innige sangbare Charakter aus, der noch mehr im deutschen Volksliede hervortrat. Die Lieder der Minnesänger und Troubadours enthielten ebensoviel Süßliches, wie Zartes, Spielendes, wie Sinniges; als größter Liederdichter dieser Epoche muß Walther von der Vogelweide betrachtet werden, neben ihm Hartmann von Aue. Von den etwas späteren, mehr reflektierenden Liederdichtern verdient Konrad von Würzburg den Preis. Die Formen des Minneliedes waren von der größten Mannigfaltigkeit. In der Regel mußte jeder Dichter neu sein im Finden, für jedes Lied sowohl Wort (den Text) als auch dûa (Metrum) und wise (Melodie) selbst erfinden; ja auch die eigenen Erfindungen pflegte der Dichter nur einmal in einem Lied zu gebrauchen; dieser äußere Formenreichtum führte zu einer Künstelei, welche dem innern

[1]) Vergl.: „Über die Lais, Sequenzen und Leiche" von Ferdinand Wolf. Heidelberg 1841.

Digitized by Google

Gehalt um so weniger förderlich war, als ihm kein Reichtum der Weltanschauung, der Gedanken und Empfindungen entsprach. Man unterschied Lieder, Leiche und Sprüche; das Lied war eine Folge von Strophen eines gleichen, meist dreiteiligen Baues, jede sangbar nach derselben Melodie; die Leiche waren verschiedene, meist zweiteilig gebaute Strophen und mußten deshalb durchkomponiert werden; Sprüche waren Strophen, die meist einzeln standen und ohne musikalische Begleitung hergesagt wurden. Eine Form des Liedes war die Tagweise oder das Taglied; der Inhalt, die Trennung der Liebenden bei Tagesanbruch, ist aus der Balkonszene in „Romeo und Julie“ bekannt. Dittmar von Eist, Heinrich von Morungen sind nahmhafte Tagliederdichter. Das Duett der Tagweise verwandelte Wolfram von Eschenbach in ein Trio, indem er nach dem Vorgang der Franzosen einen mahnenden Wächter mithereinverwebte. Dadurch ging aber der naive Reiz der Liebesscene verloren; das Verbotene des nächtlichen Abenteuers machte sich aufdringlich geltend.

Die Liederkost des Meistersanges war roh, derb und für das Handwerkertum schmackhaft. Das Zunftmäßige der „holdseligen Kunst“ der Meistersänger war im Grunde auf die Überkünstelungen der letzten Minnesänger gegründet, die man in ein System brachte. Um Meister zu werden, mußte man einen neuen Ton erfinden, welcher nach der Tabulatur, dem Inbegriff der äußern Kunstregeln, fehlerfrei war, worüber das Urteil der „Merker“ entschied. Es kam dabei nur auf die Zahl der Silben, die Zahl und Stellung der Verse und Reime an, da Betonung und Quantität nicht beachtet wurde. Im ganzen überwog die Didaktik über die Lyrik; die 4275 Bar (Meisterlieder) des Hans Sachs haben durchaus keinen liederartigen Charakter. Nur wenige, wie Muskatblüt, trafen den Ton des Liedes. Seit Opitz

Digitized by Google

und Flemming die deutsche Poesie an den klassischen Mustern heranbildeten, gelangte auch das Lied der Kunstpoesie zur Ausbildung, welche durch den Bilderschwulst der zweiten schlesischen Dichterschule indes wieder erstickt wurde. Erst mit den deutschen Anakreontikern Gleim, Uz, Götz, Jacobi und Hagedorn beginnt eine neue Ära des deutschen Liedes, deren höchsten Gipfelpunkt Goethe bezeichnet. Mit proteusartiger Verwandlungskunst schmiegte sein Genius sich auch in die Formen des Volksliedes und gab ihnen seltene harmonische Weihe, tiefste Innigkeit, einen unsagbaren Reiz. Die Lieder Mignons, das Lied an den Mond u. a. schlugen die verschiedensten Töne des Volksliedes an, aber sie beseitigten seine rohen Auswüchse und hoben es in einen geläuterten Äther. Die sanften, weichen Liederklänge Uhland's, Heine's oft leichte und kecke, oft tiefgefühlte Liederchen, Eichendorff's romantisch träumerische, Geibel's harmonisch ansprechende, Lenau's melancholische Lieder, die jugendfrischen Klänge von Roquette, Rodenberg und Rittershaus, die stimmungsvollen Gedichte von Martin Greif, Karl Stieler u. a. bezeichnen die weitere Entwickelung des deutschen Liedes. Als lyrische Aquarellbilder sind einzelne Gedichte von Theodor Storm zu betrachten, während Rudolf Baumbach dem Genrebild einen liederartigen Charakter zu geben weiß. Als wiedergeborner Minnesang sind die einzelnen Lieder in den epischen Dichtungen von Julius Wolff zu betrachten. Alle Empfindungen der Seele, das Naturbild, die wechselnden Liebesgefühle fanden im Lied ihre Stätte. Die Liederpoesie des Salons wucherte mit Gesang und Klavierbegleitung — viel Nichtssagendes und Krankhaftes wurde in Musik gesetzt und dadurch populär. Eine Reaktion gegen die Trivialität der Wald- und Mondscheinlieder versuchte die politische Lyrik, die wieder zu den Klängen der Lyrik der Befreiungskriege, den begeisterten Gesängen

Digitized by Google

eines Körner und Arndt zurückgriff und als deren Hauptvertreter in Deutschland Georg Herwegh, der den Chansons Béranger's in geschlossener schwunghafter Form am nächsten kam, Karl Beck, Robert Prutz, Franz Dingelstedt, Hoffmann von Fallersleben, der letztere in altdeutsch schlichter Liederform, genannt werden müssen. Die Kriegslyrik von 1870 und 1871 hat ebenfalls einige schwunghafte Lieder geschaffen; in erster Linie stehen hier Freiligrath, Geibel, Große, Jensen und Rittershaus.

2. Die Ballade.

Die Ballade ist das epische Lied, ein Lied, in welchem der Ton der Stimmung und die sangbare Form vorwaltet, und welches daher das Ereignis ganz in Empfindung auflöst. Nur wenn wir diese Begriffsbestimmung in aller Schärfe festhalten, lassen sich die Grenzstreitigkeiten zwischen Ballade und Romanze, deren Verwirrung durch den schwankenden Gebrauch dieser Ausdrücke von seiten unsrer großen Dichter noch vermehrt ist, ein für allemal grundrechtlich regulieren. Die Romanze ist dann eine episch-lyrische Mischgattung, eine kleinere „poetische Erzählung", in welcher das Interesse des Kolorits und der Schilderung überwiegt und die lyrischen Andeutungen und Sprünge, das Element der musikalischen Stimmung, die Sangbarkeit und Kürze gänzlich verdrängt. Die Romanze als poetische Erzählung ist daher gar nicht an dieser Stelle, sondern in der Lehre von der epischen Dichtung zu behandeln.

Die historische Entwickelung der Ballade und Romanze giebt uns für diese Unterscheidungen freilich nur einen schwachen Anhalt. Romance, Romanzo hieß in den romanischen Sprachen anfänglich jedes Gedicht der Volkssprache im Gegensatz zu den lateinischen Gedichten. Im Spanischen wurde diese Bezeichnung dann auf episch-lyrische, volkstümliche Gedichte

Digitized by Google

übertragen, deren Rhythmus, der drei- und vierfüßige Trochäus, ebenfalls diesen Namen erhielt. Die ältesten spanischen Romanzen, wie die vom Cid, waren historisch-episch. Ihnen schlossen sich die Ritterromanzen der wandernden Sänger, die maurischen und Schäferromanzen an. Größere Sammlungen, Romanzeros, wurden seit der Mitte des 16. Jahrhunderts herausgegeben. Der vorwiegend epische Charakter und das farbengesättigte Kolorit der Romanze giebt uns ein Recht, sie auch nach ihrer historischen Entwickelung als poetische Erzählung in das epische Gedicht zu verweisen.

Anders verhält es sich mit der Ballade, ein Name, der allerdings auch südlichen Ursprungs ist, indem das italienische „ballata“ im 12. Jahrhundert sonett- und madrigalartige kleinere Gedichte bezeichnet. Für das epische Volkslied wurde der Name im 14. Jahrhundert zuerst in England und dann in Schottland angewendet. Aus solchen Volksliedern sind nicht bloß in Deutschland, sondern auch in Rußland die großen Volksepopöen entstanden; doch wandte man die Bezeichnung Ballade in Deutschland erst an, als die englisch-schottischen Vorbilder bei uns eingebürgert wurden. Der nordische Charakter gab dem epischen Volksliede etwas Schroffes, Springendes, Phantastisches, aber auch jene Lakonismen der Empfindung, welche sich, durch den Gesang hervorgehoben, an die musikalische Begleitung anlehnen konnten. Das Gespensterhafte, Unheimliche der alten nordischen Sage war eine mehr zufällige Zuthat, und es muß ungeeignet erscheinen, den Unterschied der Ballade von der Romanze auf dies Hereinragen einer dämonischen oder spuk- und märchenhaften Welt in die Begebenheiten des Lebens zu begründen. Die Ballade ist ein Lied, die Romanze eine Erzählung; die Ballade sangbar, die Romanze nicht; die Ballade hebt die Handlung in der Stimmung auf, die Romanze die Stimmung in der Handlung; die Ballade ist von seelen-

Digitized by Google

voller Kürze, die Romanze von farbenreicher Ausführung; die Ballade skizziert das Epische nur in traumhaften Umrissen, die Romanze giebt ihm den vollen Glanz der Schilderung; die Ballade ist wesentlich lyrisch, die Romanze vorwiegend episch. Diese Bestimmungen, die aus dem Wesen der Dichtungen hervorgehen, scheinen geeignet, die Grenzen zwischen beiden Gedichten so scharf zu ziehen, daß eine Vermischung und Verwechslung derselben nicht mehr möglich ist. A. W. Grube in seinen „Ästhetischen Vorträgen" (1864), deren erstes Bändchen: „Goethe's Elfenballaden und Schiller's Ritterromanzen" nach ihrem Ideengehalt, ihrer Formenschönheit und ihrem Stilgegensatz erläutert, kommt im wesentlichen zu denselben Resultaten, wie wir sie schon in der ersten Auflage der „Poetik" aufgestellt hatten. Wenn er indes das „Walten der unmittelbaren Naturkräfte" und „ihren Eindruck auf die Menschenseele" als notwendigen Inhalt der Ballade festhält, so gilt dies doch nur immer für eine bestimmte Form derselben, die Elfen- und Geisterballaden, aus denen sich allerdings die deutsche Ballade entwickelt hat.

Eine Revision des uns überlieferten Balladen- und Romanzenschatzes nach den oben aufgestellten Grundsätzen würde ergeben, daß von den Schiller'schen episch-lyrischen Gedichten nur der „Ritter Toggenburg" wegen seines sangbaren Charakters hierher gehört, während Goethe's vom Hauch der Stimmung wunderbar durchzitterter „Erlkönig" ein durchgreifendes Musterbild der „modernen" Ballade ist. Der echte moderne Balladendichter ist Heinrich Heine im „Buch der Lieder", während im „Romanzero" die Romanze, die ausgeführte Erzählung, überwiegt. In seinen Balladen: „die Grenadiere", „die Heimführung", „die Botschaft", „Belsazer", „die Fensterschau", in seinen unübertroffenen Gedichten von der „Lorelei" und

Digitized by Google

vom „Hirtenknaben", in vielen einzelnen kleinen Liedern, in denen das Epische gleichsam im lyrischen Äther verzittert, ist der liederartige Charakter, das stimmungsvolle Element in mustergültiger Weise vorherrschend. Dies sanfte Verschweben des Epischen charakterisiert auch einzelne Balladen von Uhland, z. B. „das Schloß am Meer", „der Traum", „Abschied" u. a., während „des Sängers Fluch" zu den farbenreichen Romanzen gehört. Ebenso traumhaft sind einzelne Balladen Brentano's und Eichendorff's; neuerdings hat Theodor Fontane den Balladenton mit Glück getroffen, wenn er auch den düster schauerlichen Charakter der altenglischen und schottischen Volksballaden festhielt. Es ist in der That keine Notwendigkeit für die Ballade der Neuzeit, aus Dr. Percy's altem Balladenbuch die phantastischen Naturmächte, elementarischen Geister, Feen, Hexen und sonstigen Gespenster zu opernhafter Ausschmückung mit hinüberzunehmen, ebensowenig wie ein mittelalterlich ritterliches Kostüm zu ihrer unabweislichen Bedingung gehört. Die Riesen der Edda hatten ihre Zeit, die tapfern Degen der Nibelungen die ihrige; die Vertiefung in eine Welt untergegangener Sagen hat einen litterarischen und wissenschaftlichen Reiz; aber dieser Reiz ist unfruchtbar für die echte Volkspoesie der Gegenwart. Solch' eine Haudegen-Ballade, wie: „des Deutschritters Ave" von Geibel kann in unsrer Zeit keine Sympathien erwecken. Dichter wie Burns und Thomas Moore schöpfen zwar aus dem schottischen und irischen Volksleben; aber sie wissen doch der Sage eine echt menschliche und dauernde Bedeutung zu geben und sie ganz in die Empfindung des Herzens aufzulösen. Indes finden wir bei letzterem schon die Ansätze zu einer modernen Ballade! Béranger in einzelnen episch gefärbten Chansons, Heine in seinen meisterhaften „Grenadieren," Zedlitz in der „nächtlichen Heerschau" haben mit Glück die Bahn

Digitized by Google

betreten, die zu einer Verjüngung der Ballade führt. Ein ausgezeichnetes Muster einer aus der modernsten Geschichte herausgegriffenen Ballade ist Freiligrath's „der Trompeter von Vionville." Das jüngste Zeitalter ist reich genug an großartigen Reminiszenzen, welche ein begabter Dichter in stimmungsvollen und sangbaren Balladen verwerten kann — und so wenig ein französischer Grenadier der großen Armee unsre nationalen Sympathien besitzt, so versetzt er uns doch eher in eine dichterisch sympathische Stimmung, als ein alter Deutschritter, der einem Litauer-Häuptling den Schädel spaltet. Jene düsteren, schottischen Balladendichter haben aus der Stimmung ihrer Zeit herausgedichtet — dichten wir so aus der unsrigen heraus! Haben wir den Mut, alle akademischen Exerzitien zu vermeiden, ob sie in den Nachdichtungen der Römer und Griechen oder der eigenen, durch die germanistischen Studien galvanisierten Volkspoesie bestehen. Nur aus der Stimmuug unsres Jahrhunderts heraus wird die echte Ballade gesungen, mag sie, wie oft bei Heine, das eigene Erlebnis liederartig gestalten oder irgend eine Begebenheit des sozialen und politischen Lebens, aus der Fülle des eigenen Herzens wiedergeboren, in frischem Liederquell hervorsprudeln lassen!

3. Das erhabene und das komische Lied.

Obgleich sich das Lied meistens in der reinen Mitte des einfach Schönen bewegt, so kann es sich doch auch den erhabenen und komischen Stoff aneignen. Das religiöse Lied unterscheidet sich von der Hymne dadurch, daß es den erhabenen Gegenstand nicht in seiner Erhabenheit feiert, sondern die hingebende, andachtsvolle Stimmung des eigenen Gemüts, das Gefühl der Getragenheit durch eine höhere Macht, in warme, innige Klänge haucht. Unsre geistlichen Lieder, wie z. B. „wie groß ist des Allmächt'gen Güte"

Digitized by Google

und „wach' auf, mein Herz, und finge", atmen diese ganze Innigkeit und Festigkeit einer gottergebenen Gesinnung. Luther, Simon Dach, Flemming, Paul Gerhard, Gellert, Lavater u. a. haben den geistlichen Liederschatz unsrer Nation mit den wertvollsten Spenden bereichert. Diese religiöse Lyrik hat auch in der Gegenwart beachtenswerte Blüten getrieben: wir erinnern nur an die Gedichte von Karl Gerok und Julius Sturm.

Auf der andern Seite geht das komische Lied aus der Stimmung des frischesten Wohlseins und Wohlbehagens hervor. „Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt", das ist der von Goethe angeschlagene Grundton dieser Liederpoesie, ihr Wesen eine die Welt in die Schranken fordernde Jovialität. Ein großer Teil der geselligen Lieder, der Studenten-, Trink- und Hochzeitslieder, hat diesen heitern Charakter, der durch den allgemeinen Chorgesang sich zu lauter Fröhlichkeit steigert. Auch das scherzhafte Ereignis kann für ein solches fröhliches Lied willkommenen Stoff hergeben. Opitz und Goethe, Holtei, Kopisch und Reinick haben hier oft den richtigen Ton getroffen. Das bekannte Lied von Kopisch: „Als Noah aus dem Kasten war" zeigt uns, wie diese unbefangene Heiterkeit selbst die ehrwürdigen biblischen Gestalten in ihre Kreise zieht, ohne gerade in das Burleske zu verfallen. Französische Chansonniers treffen oft den Ton der heitersten Lebensluft. So Désaugiers in seinen bacchischen chansons. Allerliebste Refrains z. B. in „les inconvénients de la fortune":

Depuis que j'ai touché le faite
Et du luxe et de la grandeur,
J'ai perdu ma joyeuse humeur —
Adieu, bonheur!
Je baille comme un grandseigneur —
Adieu, bonheur!
Ma fortune est faite!

Digitized by Google

Dieselbe heitere Lebensluft bildet den humoristischen Grundton der Lieder Béranger's, in denen er seine Lisette (vive la grisette!) und die Fretillons, die Gottons, die Cattins feiert. Neben diesem jovialen komischen „Lied" geht das satirische einher. Béranger's Satire richtet sich gegen die Aristokratie und die Höflinge, wie in den Gedichten: der Marquis von Carabas, die Marquise von Pretentaille, die Kammerjunker des in einen Ochsen verwandelten Nebukadnezar und le sénateur. „Der König von Yvetot" ist eine Satire auf den Napoleonischen Absolutismus. Ein neues Genre des humoristischen Liedes hat Viktor Scheffel geschaffen, besonders in seinem „Gaudeamus"; es ist der Triumph des leichtgeflügelten Humors über einen schwerfälligen Stoff, der mit archäologischer und naturhistorischer Weisheit und ihren Kunstausdrücken befrachtet ist. Der „Walfisch von Ascalon" ist ein Meisterstück eines derartigen sangbaren komischen Liedes. Seiner Schule gehören Julius Wolff, Rudolf Baumbach und Franz Hirsch in seinen „Vagantenliedern" an. Vortrefflich sind auch die Lieder von Ludwig Eichrodt, Parodien und Persiflagen poetischer Stileigenheiten. Als gelungene satirische Lieder sind auch einzelne Couplets der neueren deutschen Possen zu betrachten, namentlich hat David Kalisch oft in diesem Genre einen glücklichen Wurf gethan. Allerdings bedarf das komische Lied eines geschmackvollen Haltes, in seiner Stimmung einer sittlichen Hemmung, wenn es nicht in eine plebeje Zotenpoesie ausarten oder jenen dilettantischen Reimschmieden und Versmachern anheimfallen soll, welche in die Saiten greifen, wie des Silen Maulesel in die Saiten Apolls.

Digitized by Google

Dritter Abschnitt.

Die Lyrik der Begeisterung: die Ode.

Wenn das Gefühl des Dichters sich ewigen Objekten zuwendet, wie Gott, Natur, Menschheit: so wird es mit begeistertem Aufschwung zu ihnen hinanstreben; es wird sie zu erreichen trachten, und nachdem es sie voll in die Seele aufgenommen, mit vollen und mächtigen Klängen feiern. Auch die großen Gestalten der Fürsten und Helden, die Thaten des Krieges, die Siege des Gedankens stimmen die Seele zu diesem begeisterten Anstreben; selbst die Empfindungen des Herzens, die Liebe, die Freundschaft fallen in den Kreis dieser höheren Lyrik: nur muß dann der Dichter seiner Empfindung eine größere Tragweite geben, seine eigene Lust, sein eigenes Leid zu Lust und Leid der ganzen Menschheit erweitern.

So hat die Ode einen bedeutsameren Inhalt als das „Lied". Ihre Geburtsstätte ist ein von den großen Mächten des Lebens und den Phänomenen der Geschichte und Natur erregtes Gemüt, das im Bestreben, sie zu erfassen und sich anzueignen, seine Kraft und Tiefe entwickelt. Während das Lied etwas Knospenartiges und nur halb Erschlossenes hat, ist die Ode eine Blüte der Lyrik. Einzelne Oden, wie die der Sappho und überhaupt der melischen Lyrik der Griechen stehen an der Grenze des Liedes; aber sie unterscheiden sich doch von ihm durch eine freiere und kunstvollere Haltung. Die Glut der Leidenschaft sprengt die einfach innige Form des Liedes; sie überstürzt sich in bewegteren Rhythmen; sie erhebt den Gegenstand, der sie erfüllt, mit kühnerem Schwung über das Maß und die Schranke des Gewöhnlichen. Das einfache Gefühl geht in seine eigenen Tiefen zurück; das Lied ist wie eine Mimose! Ihm genügt eine Berührung

Digitized by Google

von außen, und es faltet sich zusammen. Die Begeisterung jauchzt in alle Welt hinaus, was sie erfüllt: sie feiert sich selbst in der Feier ihres Gegenstandes; sie sucht in der Welt umher nach Farben zu seinem Schmuck, nach Klängen zu seinem Ruhm! Die Ode erscheint daher objektiver als das Lied, sie erschließt größere Perspektiven der Anschauung und des Gedankens; aber immer ist ihr das überströmende Gefühl, der hinreißende Schwung der Seele das ἓν καὶ πᾶν, welches alles andre, Äußere in sich verzehrt. Darum hat die Welt der Erscheinung kein selbständiges Recht; ihre Bilder werden aus dem Zusammenhang gerissen; die Trunkenheit des Dichters irrt von dem einen zum andern, erhascht sie im Flug und schlingt sie um ihren Thyrsus. Deshalb ist auch der Charakter der Ode in Bezug auf Komposition, sprachlichen Ausdruck und Rhythmus wesentlich vom Charakter des Liedes verschieden.

Die Komposition der Ode verstattet kühne Sprünge der Phantasie, welche die Bilder ohne alles behagliche Verweilen nur in lyrischen Fresken malt. Die Erregung des Odendichters ist allen großen Erregungen der Seele verwandt; sie hat etwas Visionäres, Prophetisches, Verzücktes. Doch auch da, wo sie minder gewaltig auftritt, läßt ihre Unruhe sie nicht bei einem einzelnen Bilde verweilen, weil ja kein einzelnes die Fülle der Begeisterung erschöpfend spiegeln kann. Schon der am meisten epische Odendichter, Pindar, flicht eine Reihe plastischer Gemmen zum Kranz; aber die geistige Vermittelung ist eine kühne, welche die ergänzende Phantasie herausfordert. Das aber ist das Wesen der Gedankenverbindung in der Ode: abgerissene, vom Flutstrom des Geistes aneinandergeschwemmte Bilder, kurz angedeutete kühne Übergänge, Auslassungen und Sprünge; aber die scheinbare Unordnung und Willkür beherrscht von einer tieferen Einheit des begeisterten Gedankens. Freilich dürfen

Digitized by Google

diese Abschweifungen nicht gänzlich zerstreuender Art sein, wie z. B. im zehnten pythischen Gesang des Pindar die Schilderung des Landes der Hyperboreer. Hier mahnt der Dichter den Sieger, daß er nicht ein ganz unbedingtes Glück erreichen, nicht wie Perseus in das Land der glückseligen Hyperboreer den Weg finden werde. So ist der Übergang zur Schilderung dieses Landes wohl vermittelt; aber die Episode drängt sich zu sehr in den Vordergrund, und Pindar selbst hält eine Rechtfertigung für nötig, indem er die Weise seines Siegesgesanges mit der Biene vergleicht, die ihren Honig aus verschiedenen Blumen sammelt. Wenn Horaz die Meerfahrt seines Freundes Virgilius (I, 3.) besingt, so beginnt er mit einem herzlichen Wunsche, daß ihm die andre Hälfte seiner Seele erhalten bleibe, daß das Schiff den Freund sicher an Attikas Gestaden aussetze! Der Liederdichter hätte diesen Wunsch mit inniger und sinniger Wärme ausgesprochen und die ganze Glut der Freundschaft in seine Verse gehaucht! Der Odendichter aber springt alsbald zu andern kühneren Bildern ab! Er sieht das Schiff, das den Freund trägt, in seinem Kampfe mit den Fluten — und dies einzelne Bild wird ihm zum Bilde der ganzen kühnen, ringenden Menschheit, welche den Gefahren der Fluten und Stürme, den Brandungen Adrias, den schwimmenden Ungeheuern der Tiefe trotzt und über die von den Göttern gesetzte Scheidung des Oceans auf frevelndem Floß hinausschifft! Er schaut im Geiste den ganzen Trotz der Menschen gegen die Götter: den Übermut des Prometheus, der ihnen das Feuer raubt, des Dädalus, der sich auf menschlichen Flügeln in den Äther wagt, des Herkules, der durch den Acheron dringt; und aus einem der Freundschaft geweihten Liede wird eine der gedankenvollsten und die einzig titanische Ode des Horaz, indem sich die Meerfahrt des Freundes zu einem großen Bilde der rastlos strebenden Menschheit erweitert.

Digitized by Google

In der „Frühlingsfeier" besingt Klopstock den Lenz, aber nicht wie der Liederdichter, der einzelne anmutige Bilder wie Blumen zum Kranze reiht. Der Odensänger entrollt ein großes kosmisches Gemälde: wir sehen die Siebengestirne aus Strahlen zusammenströmen, aber auch das grünlich goldene Frühlingswürmchen neben dem Dichter spielen. Diese Malerei, entgegengesetzt einer harmonischen und ruhigen Schilderung, springt vom Größten auf das Kleinste; aber die erhabene Begeisterung des Dichters schlägt die Brücke zwischen Himmel und Erde.

Wie die Komposition, wird auch der sprachliche Ausdruck der Ode von großer Kühnheit und oft stürmischer Bewegtheit sein. Die großartige Metapher und die Hyperbel treten hier an die Stelle der episch malenden Vergleichung. „Das Roß mit seinem Donner im Halse schnaubet Entsetzen durch seine Nüstern! Sein Huf stampfet die Erde auf; es erkühnet sich in seiner Macht und eilt entgegen den Gerüsteten. Es spottet der Furcht, weichet nicht dem Schwert! Mag entgegenrasseln der Köcher, der Wurfspieß schimmern und Speer — es verschlingt die Erde in brausender Wut und harret der Drommete nicht!" So schildert einer der kühnsten Odensänger, der Dichter des Buches Hiob, das Schlachtroß — wie ganz anders malt der Epiker Homer! „Der geschmetterte Wald dampft", singt Klopstock vom Gewitter. Das ist echter Lapidarstil der Ode! Stolberg feiert in seiner „Hymne auf die Erde" den Rheinstrom:

Dich seh' ich als Knabe,
Wo mit umwölkter Hand die Natur am gängelndem Bande
Über Nebel und stürmenden Winden und zuckenden Blitzen
Deinen wankenden Tritt auf zackiger Felsenbahn leitet!

Nur Pindar zeigt in seinen Gesängen noch ein vorwiegend episch-plastisches Element.

Das Beiwort muß in der „Ode" von schlagender

Digitized by Google

Kraft sein; hier sind neue und kühne Bildungen und Zusammensetzungen erlaubt, wenn auch ihr Übermaß der Ode ein gekünsteltes Aussehen giebt. Schon die Beiwörter Pindar's sind nicht stereotyp wie die Homer's; sie sind nicht bloß malend, darstellend, sondern auch gedankenvoll. Pindar singt vom „bezähmenden Golde" (δαμασίφρονα χρύσον), von erdeschleichender Rede (χαμαιπετέων λόγων) u. a.! In diesen stolzklingenden, oft metaphorischen und kühn personifizierenden Beiwörtern liegt vorzugsweise die schwungvolle Kraft des Thebanischen Sängers, dessen Vorbild die deutschen Odendichter nacheiferten, die Bildsamkeit der Muttersprache zu kühnen Neubildungen benutzend. Freilich stand bei ihnen nicht immer der gute Geschmack zu Paten. Auch im Gebrauch der Inversionen dürfte größeres Maß anzuraten sein, da allzu häufige syntaktische Verrückungen dem Ganzen ein unnötigerweise verschnörkeltes Aussehen geben. Die stürmisch bewegte Begeisterung Klopstock's wird auch bisweilen gesucht, offenbart aber in einzelnen Oden alle Schönheiten, welche ihre sprachbändigende Kraft hervorzubringen vermag. Welche hin- und herflackernde Glut der Sprache in seiner „Frühlingsfeier"! Mit einem hyperbolischen Optativ und einer Inversion beginnt das Gedicht:

Nicht in den Ocean der Welten alle
Will ich mich stürzen — schweben nicht u. s. f.

Dann drängen sich Wiederholungen einzelner Worte, Ausrufungen ganzer Sätze aus der Fülle des Herzens heraus; Fragen wechseln mit erhabenen Lakonismen des Ausdrucks; wie Blitze des Herrn im geschilderten Gewittersturm eilen beflügelte Sätze:

Und die Gewitterwinde? Sie tragen den Donner!
Wie sie rauschen, wie sie die Wälder durchrauschen!
Und nun schweigen sie. Langsam wandelt
Die schwarze Wolke.

Digitized by Google

Seht ihr den neuen Zeugen des Nahen, den fliegenden Strahl?
Hört ihr hoch in der Wolke den Donner des Herrn?
Er ruft: Jehova! Jehova! Jehova!
Und der geschmetterte Wald dampft!

Kleinere Sätze nimmt diese wogende Sprachflut mit syntaktischer Licenz in sich auf:

Nun ist, wie dürstete sie, die Erd' erquickt!

Oden, die nicht solchen hohen Aufschwung haben, sondern mehr an der Grenze stehen, können eine minder zerspaltene Architektonik und mehr harmonische Getragenheit auch in ihrem sprachlichen Bau zur Schau stellen.

Die Rhythmik der Ode bedient sich, im Einklang mit ihrer Komposition und sprachlichen Einkleidung, der kühnsten metrischen Maße. Der Bau der Strophe, Gegenstrophe und Schlußstrophe, wie ihn Pindar gefugt, ist aus jenen Marmorquadern der plastischen Sprache Griechenlands aufgebaut, deren Gewicht in unumstößlicher Weise bestimmt war. Die regelrechteren Strophen der melischen Lyrik, des Alkäus und der Sappho, eignete Horaz dem lateinischen Idiom an, und Klopstock, Voß, Platen machten sie in Deutschland heimisch.

Die Ode ist eine so prächtige lyrische Form, so geeignet für große Bilder und Gedanken, für einen Genius, der das Ewige aus dem fliehenden Strom der Zeit herauszuheben sucht, daß man bedauern muß, sie trotz des lyrischen Aufschwungs der neuesten Zeit fast in Vergessenheit geraten zu sehen. Frägt man nach den Gründen ihrer bis vor kurzem wachsenden Verschollenheit, so tritt uns zunächst die absichtliche gelehrte und unvolkstümliche Haltung entgegen, welche von Klopstock ab bis auf Platen und Minckwitz von den Odendichtern angenommen wird.

Odi profanum vulgus et arceo!

Und diese Unvolkstümlichkeit wird nicht durch die Stoffe

Digitized by Google

der neuen Ode, sondern durch ihre Behandlungsweise hervorgerufen. Eine kunstvoll verwickelte Metrik hemmte sowohl den Schwung der Dichter selbst und zwang sie zu Künsteleien, als sie auch mit ihrem studierten Wohllaut nicht auf die Empfänglichkeit des deutschen Volkes rechnen durfte.

Ich habe in meinen „neuen Gedichten" eine volkstümliche Wiedergeburt der Ode durch den Reim anzubahnen versucht, nach welchem einmal der sehnsüchtige und unüberwindliche Zug unsrer Lyrik geht. Daß dieser Reim unsern antiken Strophen nicht widerspricht, habe ich schon oben dargethan. Sie erhalten erst durch ihn volle rhythmische Klarheit und ansprechenden Zauber. Allen Mitstrebenden aber, denen die herrliche „Ode", welche für jeden großen Inhalt des Jahrhunderts eine willig tragende Form ist, am Herzen liegt, schlage ich folgende Formen zu ihrer Wiederbelebung vor:

1. Die gereimten Horazischen Strophen, die sapphischen und asklepiadeischen, und gereimte rhythmische Neubildungen auf ihrer Grundlage.

2. Freie, wechselnde Verse in der Art, wie sie reimlos von Stolberg, Kosegarten, Goethe, Heine in den Nordseebildern, gereimt von mir in meiner „Hymne an den Tod" angewendet wurden.

3. Gereimte Pindarische Strophen, Gegenstrophen und Schlußstrophen von metrischer Strenge, aber Einfachheit, so daß die Gegenstrophe ein bis ins kleinste entsprechendes Gegenbild der Hauptstrophe, die Schlußstrophe ihre taktvolle Vereinigung ist. Solche Pindarische „Oden" haben einzelne Engländer zu dichten versucht, z. B. Gray: „The progress of poesy", West: „Institution of the garter" u. a.

4. Gereimte jambische Strophen von abwechselnder Länge der Verszeilen, wie sie mit großem Geschick Uz besonders

Digitized by Google

in seiner „Theodicee“ und Ramler in einigen Oden gebildet, z. B.

Mit sonnenrotem Angesichte
Flieg' ich zur Gottheit auf! Ein Strahl von ihrem Lichte
Glänzt auf mein Saitenspiel, das nie erhab'ner Klang.
Durch welche Töne wälzt mein heiliger Gesang,
Wie eine Flut von furchtbarn Klippen
Sich strömend fort, und braust von meinen Lippen. Uz.

oder:

Dein König, o Berlin, durch den du weiser
Als alle deine Schwestern bist,
Voll Künste deine Thore, Felsen deine Häuser,
Die Flur ein Garten ist. Ramler.

Die zweite und dritte Form eignet sich mehr für hymnenartige Gesänge; die erste und vierte für einfachere, dem Liede näher stehende Oden.

Je nachdem die Begeisterung des Dichters die höchsten unerreichbaren Mächte der Welt und des Lebens anfingt oder das menschlich Nahe und Verwandte feiert oder im Taumel des irdischen Lebens eine göttliche Beseligung findet, kann man die Ode in die Hymne, die eigentliche Ode und die Dithyrambe einteilen.

1. Die Hymne.

Die Hymne ist in freiester und kühnster rhythmischer Form ein Hinansingen zur Gottheit, zu den ewigen Mächten, von denen der Mensch sich abhängig fühlt. So ist sie religiös im weitesten Sinne des Wortes, und selbst die Verzweiflungspsalmen der Skepsis, wie Shelley in seiner „Queen Mab“ sie anstimmt, gehören in ihren Kreis, weil das Gemüt selbst in gebrochenster Sehnsucht nach dem Höchsten aufringt. Auch von politischen Hymnen kann man sprechen in Zeiten, wo der politische Enthusiasmus fast eine religiöse Innigkeit annahm. Hierher gehören die „Marseillaise“

Digitized by Google

des Rouget de Lisle, „le chant du départ“ von Joseph Chénier, die „Varsovienne“ und „Parisienne“ von Casimir Delavigne.

Die schönsten Hymnen enthält die hebräische Poesie. Jehova, der Höchste, der Allmächtige, der zürnende Gott wird gefeiert in seiner erhabenen Majestät als Schöpfer der Welt. Alle großen Phänomene der Natur sind seine Thaten! Er fliegt einher auf den Fittigen des Sturmes; er neigt die Himmel und fährt herab; seinem Munde entströmt verzehrende Glut in der Wetter Schlag. Zugleich ist er der Gott seines Volkes. Alle diese religiösen Hymnen sind die höchsten patriotischen Weihegesänge. Das Wesen dieser hebräischen Poesie hat Herder mit unvergleichlicher Feinfühligkeit für das charakteristisch Schöne und mit meisterhafter Reproduktion der großen Muster ein für allemal auseinandergesetzt. Der alttestamentliche Prometheus, Hiob, ist der Urahn jener modernen Shelley'schen Skepsis; im Buche Hiob sind die kühnsten, gedankenvollsten Hymnen der Hebräer enthalten, deren reiche und glänzende Bildlichkeit oft einen grandiosen Schwung nimmt. Die Fackel eines majestätischen Geistes erleuchtet das All bis in seine tiefsten Abgründe und erlischt zuletzt vor der Glorie und Majestät des Jehova. Von den Propheten ist Jesaias der erhabenste; er schreibt den Lapidarstil der Hymne mit großen und wuchtigen Zügen. Gewitterhaft ist sein Zorn, zermalmend sein Hohn, z. B. wenn er Jehovas Strafgericht über die Babylonier und Assyrer schildert (14. Kapitel):

Hinabgebeugt zu den Toten ist dein Stolz,
Hinunter deiner Harfe Siegeston,
Der Moder deine Decke.
Dein Bett ist unter dir der Wurm;
Wie bist du gefallen vom Himmel, du Morgenstern!
(Nach Herder.)

Digitized by Google

Diese Parallelismen des Jesaias haben eine zerschmetternde Kraft! Sanfter tönen die Psalmen Davids; sie sind subjektiver, aus dem persönlichen Geschick herausgeboren, Gebete um Errettung, Trostlieder im Leiden, Dankeshymnen, Preisgesänge auf den Schöpfer der Natur und auf jenes Glück, das zu Antium keinen Tempel hatte, auf das Glück der Tugendhaften. Bei allen milden, weichen Klängen der Ergebung und manchen höchst anmutigen und lieblichen Schilderungen, an denen die Psalmen reich sind, fehlt es ihnen doch keineswegs an energischem Hymnenschwung; wir erinnern an jene Stellen voll großartiger dichterischer Intuition und Schlagkraft, wie: „Er schauet die Erde an, so bebt sie; er rühret die Berge an, so rauchen sie."

Die griechischen Hymnen von Orpheus, Homer und Kallimachos, zu denen noch einzelne Chorgesänge des Äschylos und Sophokles zu rechnen sind, wie z. B. im „König Ödipus" der Gesang an die Götter um Abwendung der über Theben verhängten Seuche, erreichen die hebräischen nicht in Bezug auf erhabenen Schwung und haben einen vorzugsweise epischen Charakter. So enthält die Homerische Hymne auf Dionysos eigentlich eine Ovidische Metamorphose, indem sie eine That und Verwandlung des Gottes in anmutig anekdotischer Form erzählt. Die Siegeshymnen Pindar's, des thebanischen Sängers, welche den Preis der Sieger doch immer in den Preis der Götter verweben, lassen sich an Schwung und Kühnheit noch am ersten mit den biblischen Hymnen vergleichen. Doch sind sie ihnen in Bezug auf die Behandlungsweise entgegengesetzt. Die feurige Begeisterung der Propheten verzehrte gleichsam in sich alle irdische Bildlichkeit; ihre Phantasie schwelgte in den Parallelismen der Bilder, die alle den einen, großen, unaussingbaren Gedanken spiegelten. Die Komposition ihrer Hymnen und Psalmen war daher von durchsichtiger Einfach-

Digitized by Google

heit. Dagegen ist gerade die Komposition Pindar's labyrintisch verschlungen und das Geheimnis seiner Kühnheit besteht in den scheinbar immer abgerissenen Gedankenfäden, welche doch zuletzt ein kunstvolles Gewebe bilden. Die Hymnen Pindar's sind plastisch; eine Reliefdarstellung der Thaten der Helden und Götter wechselt darin mit Weisheitssprüchen, die mit energischen Zügen in den Marmor gegraben sind. Auch diese Hymnen liefern den Beweis dafür, daß die Lyrik der Griechen sich nie ganz von der Epik losgerungen hat. Man vergleiche im vierten pythischen Gesange die Schilderung des Argonautenzuges, im dritten die Geschichte des Asklepios, im neunten die der Nymphe Kyrena. Kein Gesang entbehrt eines epischen Schmuckes, keiner gnomischer Weisheitslehren, die allerdings in den stolzen Rhythmen und der typischen Fassung wie erhabene Offenbarungen eines Orakel spendenden Gottes ertönen.

Von den Römern kann nur Horaz im würdig-feierlichen „carmen seculare“ als Hymnendichter erscheinen. Dagegen hat die neulateinische Poesie in ihren Hymnen, die mittelhochdeutsche Dichtkunst in den Hymnen Gottfrieds von Straßburg einen innigen, von Andacht trunkenen Aufschwung genommen. Zu den schönsten neulateinischen Hymnen gehören: dies irae, dies illa von Thomas von Celano und das stabat mater von Jacobone von Todi, zwei Franziskanern des 13. Jahrhunderts. Auch von Bonaventura finden sich treffliche Hymnen: Corona beatae Mariae virginis, die Philomena, das schöne von Corneille ins Französische übersetzte: laus beatae virginis Mariae. Die Hymnendichter der letzten Jahrhunderte sind der italienische Bernardo Tasso, der die Einheit des Kolorits durch mythologische Anspielungen unterbricht, die Franzosen Jean Baptiste Rousseau, Louis Racine, le Franc, die Engländer Cowley, Prior, Thomson (in

Digitized by Google

der Schlußhymne seiner „Jahreszeiten"), Gray, Watts und selbst Wieland in seinen Jugendgedichten, Kleist, Uz („Gott der Weltschöpfer",) Cramer, Christian Friedrich Daniel Schubart („der Frühling", „Friedrich der Große"), Friedrich Leopold Graf zu Stolberg („an die Sonne", „Homer"), Novalis in seinen Prosa-Hymnen an die Nacht. Die Hymnen der Cedern auf dem Libanon in Lamartine's „chûte d'un ange" personifizieren diese Bäume zu gottpreisenden Sängern, die dabei sich zugleich selbst in ihrer Majestät und Schönheit feiern. Herder („die Nacht") und Klopstock haben eigentlich nur Nachahmungen und Nachdichtungen der biblischen Hymnensänger geschrieben. Dagegen sind Hölderlin's „Hymne an den Äther", die Goethe'schen Hymnen „Prometheus", „Gesang Mahomets", und einzelne schwunghafte Gedichte Mörike's „An die Nacht", „mein Fluß", Wilhelm Waiblinger's „das Meer" in echt modernem Sinn ewigen Mächten der Natur und des Geistes gewidmet. Auch in Shelley's „Queen Mab," in Byron's „Manfred" und „Himmel und Erde" sind titanische Hymnen des ringenden Menschengeistes zerstreut. Wir erwähnen noch einige Hymnen Swinburn's und Bryant's. Bei den neuesten deutschen Dichtern ist der Hymnus wieder in Aufnahme gekommen, eine Thatsache, die keineswegs für den oft behaupteten Verfall unsrer Lyriker spricht. So hat Hermann Lingg, namentlich im zweiten Bande seiner Gedichte, Hymnen von großartiger Anschauung gedichtet, wie „Niobe" und „die Erwartung des Weltgerichts", Robert Hamerling sogar das Naturbild wie „Lenznacht im Süden", „Bergstrom" in einem oft üppig-sinnlichen Hymnenschwung verherrlicht, Otto Banck die Sonne in dem Hymnus „Sonnensegen". Oskar Lincke hat einen „Schicksalshymnus" gedichtet. Wilhelm Walloth feierte

Digitized by Google

„Tasso“ im Hymnenstil. Ich selbst habe in meiner Hymne „an den Tod“ in den „Neuen Gedichten“ schwunghaft wechselnde, gereimte Rhythmen für diese erhabene Dichtform gewählt.

2. Die eigentliche Ode.

Die Ode feiert in kunstvolleren Rhythmen und erregterem Gang, als das Lied, hervorragende Helden, Staatsmänner, Dichter oder allgemein gültige Empfindungen des menschlichen Herzens. Das Gefühl der Liebe, der Freundschaft, Sehnsucht, Wehmut, läßt sich in die Form der Ode bringen, wenn ihm der Dichter einen tieferen, ewigen Gehalt zu verleihen vermag oder die Glut der Leidenschaft eine den Rahmen des Liedes sprengende Gewalt erreicht. Darum darf man jene Gedichte der lesbischen Sängerin, in denen die Allgewalt der Liebe bis zu todesartigen Schauern geschildert wird, wohl nicht zu den Liedern rechnen. Der Kreis, den die Horazische Ode umschrieben, bestimmt noch heute die Grenzen ihres Gebietes. Man hat zwischen heroischen, didaktischen oder philosophischen Oden u. s. f. unterschieden; aber diese Unterscheidung ist weder notwendig, noch erschöpfend.

Liebe hat, außer der leidenschaftlichen Sappho, schon Horaz in seinen Oden verherrlicht, die komfortable, sinnliche Liebe beim Mischkrug, selbst häßliche und widerwärtige Entartungen der Sinnlichkeit. Innige Herzensliebe durchdringt einzelne Oden Klopstock's, der auch, nach dem Vorbilde des Venusiers, seinen Freunden schöne lyrische Denkmäler setzte. Der günstigste Stoff für die Ode ist das geschichtliche Leben der Menschheit, am günstigsten, wenn es in frischer Gegenwart ergriffen wird. Schon Alkäos besingt das auf den hochgehenden Wogen der Revolution hin und her geschaukelte Staatsschiff, und in den meisten Oden des Horaz, besonders

Digitized by Google

in denen an den großen Augustus, spiegelt sich die ganze Glorie der weltbeherrschenden Roma. Es ist ein ethnographischer Kosmos, den der Dichter in seinen alkäischen und sapphischen Strophen ausmalt. Von dem nahen Sabinergebirge und dem schneeschimmernden Soracte wendet der Dichter den Blick auf den Kaukasus, auf die Syrtenstrudel, singt von Persern und Brittannern, Iberern und Medern, vom schweifenden Scythen und von Sabäas nie bezwungenen Königen! Ebenso wendet er rückwärts den Blick in die Geschichte seines Volkes, zu Romulus und Numa, Curius und Camillus; bei aller Nachahmung der griechischen Vorbilder läßt er den stolzen Römergeist in ihren Formen walten. Als die Deutschen in Friedrich dem Großen wieder einen volkstümlichen Helden hatten, folgten Ramler und Klopstock den Vorgang des Horaz und feierten den Ruhm eines Fürsten. Auch die wechselnden Ereignisse der französischen Revolution von ihrem verheißungsvollen Anfang bis zu den späteren Greueln begleitete Klopstock mit einem Odenschwung, der feurig seine Sympathien und Antipathien aussprach. Platen verherrlicht ebenfalls große Fürsten und Zeitgenossen in seinen „Oden", in denen die antirussische Gesinnung oft einen haßglühenden Ausdruck findet. Auch Hölderlin weiht den Deutschen zwei bedeutsame Strophen. Byron's Ode auf Napoleon atmet den echten brittischen Freiheitsstolz, während in Viktor Hugo's Oden die Begeisterung für die Bourbons mit den stolzen imperialistischen Reminiszenzen verschmilzt. Lebrun's Oden gegen die Engländer erwarben den Beifall Napoleons. Die Ode als glänzender Spiegel der Zeitgeschichte und der nächsten Vergangenheit, als eine Dichtung, in welcher große geschichtliche und Welt-Perspektiven entrollt und bedeutende Zeitgenossen gefeiert werden, empfiehlt sich den Dichtern der Gegenwart, welche den ewigen Gehalt unsrer Zeit für alle Zeiten auszusprechen bestrebt sind.

Digitized by Google

Auch für einen den Tiefen der Natur und den Rätseln des menschlichen Lebens zugewendeten Gedankenflug ist die Ode eine treffliche Form: nur muß sie nicht einer behaglich sinnenden Reflexion oder gar einem lehrhaften Tone verfallen, nicht abstrakte Begriffe oder allegorische Gestalten anfingen. Dies haben einige ältere englische und französische Odendichter nicht vermieden. Wenn Thomas die Zeit, Shenstone die Gesundheit, Akenside den Argwohn, Miß Carter die Weisheit, Collins die Leidenschaften, Thomas Warton den Selbstmord andichtet: so befinden wir uns unmittelbar im Gebiete einer nüchternen Reflexion, welche sich in aller Breite ausgießt, während die Ode nur im Schwung die leuchtenden Gipfel des Gedankens berühren darf. Hierin ist Klopstock nachahmenswertes Vorbild, namentlich in seiner Ode: „der Zürchersee", während Hölty sanftere Ergüsse edler Naturbegeisterung in anmutige Rhythmen aushaucht. Shelley's Ode „an den Westwind", aus tiefer Empfindung herausgedichtet, mit großartigem Gedankenschwung, zeigt, wie unter der Hand eines echten Dichters auch die Natur zu einer Trägerin der Odenbegeisterung wird. Dasselbe gilt von Walloth's Ode „an die Trauerweide". Eine mehr landschaftliche Erhabenheit spricht sich in der Ode von Coleridge „auf den Montblanc" aus. Gerade für die eigentliche Ode eignen sich die antiken Strophen, besonders in der gereimten Form, während die Hymne und Dithyrambe in ihrem freieren stürmischen Takt die Weise Pindarischer Strophen oder den kühnsten rhythmischen Wechsel verlangen. Doch sind nicht alle in antiken Strophen verfaßten Gedichte deshalb zu den Oden zu rechnen, denn das Kleid macht hier nicht den Mann. Wir besitzen derartige sapphische und asklepiadeische Strophen von Voß, Hölty, Salis, Geibel, denen der eigentliche Odenschwung vollständig fehlt und die nur in die Uniform

Digitized by Google

der Antike gesteckte Lieder sind. Dagegen finden sich echte Oden unter den Gedichten von Julius Große, Adolf von Schack, Albert Möser, von Prittwitz-Gaffron, Ernst Ziel, Wilhelm Walloth, Oskar Linke u. a.

3. Die Dithyrambe.

Diese aus der Hymne hervorgegangene, aber ihrer Grundstimmung nach derselben entgegengesetzte Dichtung, welche die ganze Fülle, den ganzen Taumel irdischer Beseligung atmet, darf man nicht für veraltet erklären, wenn auch schon Herder in der zweiten Sammlung seiner „Fragmente" behauptet, daß sie für unser Zeitalter nicht mehr passe, sondern für eine wenig gebildete sinnliche Zeit, in welcher sie auch ihren Ursprung genommen. Wenn Herder dabei an jene sklavischen Nachahmungen der Alten denkt, wie sie die Italiener Redi, Baruffaldi, Chiabrera, Magalotti u. a. versuchten, welche mit antiker Bacchusmaske einen durcheinander wogenden Volkskarneval dichteten, so ist ihm nur Recht zu geben; denn der indische Bacchuszug, das monotone Evoësgeschrei, das Schwenken eines gedankenlosen Thyrsus, Mänaden- und Satyrchöre mit einem gelehrten Tumult in Noten erläuterter Instrumente: das alles paßt durchaus nicht mehr in unsre Zeit. Anders bei Pindar und Bacchylides, seinem Zeitgenossen, anders bei Horaz, der dem weinlaubbekränzten Gott in seine süßen Gefahren folgt! Diese Dichter sangen aus dem Glauben und den Sitten ihres Volkes, aus seinem unmittelbaren Leben heraus! Doch gerade die Dithyrambe ist solch einer Wiedergeburt aus dem Geiste unsrer Zeit fähig. Der aufjauchzende Vollgenuß irdischer Wonne ist ein unsterbliches Erbteil der Menschen und übt eine befreiende Kraft auf alle stumpfen, sorgengedrückten Gemüter. Es ist freilich ein großer Schritt von der gedankenlosen Bestialität in Auerbach's Keller zu

Digitized by Google

Heinse's schönheittrunkenen römischen Orgien. So singt Bodenstedt:

In Gemeinheit tief versunken
Liegt der Thor, vom Rausch bemeistert;
Wenn er trinkt, wird er betrunken;
Trinken wir, sind wir begeistert.

Die Trunkenheit eines großen Gemütes ist niemals gedankenleer; der von Bacchus gewaltsam fortgerissene Horaz sinnt ein unsterbliches Lied auf Cäsar's Ruhm, das nichts Gemeines, Sterbliches, das bisher nie Gesungenes enthalte! Stumpfe Gemüter, deren Sinnlichkeit sich brutal vordrängt, sind überhaupt von der Schwelle der Dichtkunst zurückzuweisen. Einer der bedeutendsten, nicht genug gewürdigten deutschen Dithyrambendichter ist Willamov. Auch Goethe's „Wanderers Sturmlied" und „Harzreise im Winter" sind Dithyramben. Hat Heine nicht in seinem „Bremer Ratskeller" eine humoristische Dithyrambe gedichtet? Ich selbst habe in meiner „Dithyrambe" eine gedankenvolle Trunkenheit in freiwogenden Rhythmen durch den wachsenden Rausch begleitet. Eine geniale Dithyrambe, in welcher freilich! nicht der Rausch des Weines, sondern der Rausch der Wollust gefeiert wird, ist der „Dämonenwalzer" von Ferdinand Dranmor. Wir meinen, das dithyrambische Thema lasse für unsre Zeit die größten Variationen zu, und wenn schon Schiller in seiner antikisierenden Dithyrambe singt:

Nimmer, das glaubt mir,
Erscheinen die Götter,
Nimmer allein.
Kaum daß ich Bacchus, den lustigen, habe,
Kommt auch schon Amor, der lächelnde Knabe,
Phöbus, der herrliche, findet sich ein;

so brauchen wir bloß diesen Götterkreis in den Kreis der modernen Lebensmächte zu verwandeln, um den reichen In-

Digitized by Google

halt zu erkennen, dessen die Dithyrambe fähig ist. Von der übermütigen Stimmung jener Ungebundenheit, welche ihre Sache auf nichts gestellt hat, durch alle heiß lodernde Begeisterung des Weines und der Liebe hindurch bis zu jenem geistvollen Taumel, in dessen Gärung höhere Blitze der Offenbarung herniederleuchten: welch' eine Skala von Empfindungen, Gedanken für ein reines Dichtergemüt, das sich ja schon an und für sich in einer gehobenen Stimmung befindet! Selbst ein unruhiger Krankheitsstoff der Zeit und des Herzens kann vorübergehend in einer ausstürmenden Dithyrambe mit ausgären! Wir machen auf alle diese höheren lyrischen Gattungen die Talente der Gegenwart um so mehr aufmerksam, als die liederartig an das Klavier gebannte Lyrik so sehr in erdrückender Massenhaftigkeit vorherrscht, daß unter dem Banne ihrer weitverbreiteten Trivialität die originelleren Formen der Lyrik, die ein genialeres Gepräge zulassen, fast in Vergessenheit zu geraten drohen.

Vierter Abschnitt.

Die Lyrik der Reflexion: die Elegie.

Der lyrische Dichter kann nicht bloß der Empfindung im Lied einen konzentrierten und musikalischen Ausdruck geben, nicht bloß mit schwunghafter Begeisterung große Gedanken und kühne Bilder im Fluge der Ode erhaschen — er kann auch sein Denken und Empfinden in einer Kette zusammenhängender Bilder ausspinnen. Während das Lied und die Ode eine schlagende Kürze des Ausdrucks verlangen, jenes, um die unmittelbare Empfindung zu treffen, diese, um der Energie des schwunghaft aufgeregten Geistes gerecht zu werden: darf sich die Elegie in freien, ungehemmten Ergüssen ergehen, mit mehr Ruhe die vorschwebenden Bilder

Digitized by Google

ausmalen, alle angeschlagenen Saiten voller austönen lassen; ja dieser Wellenschlag der hin und hergehenden Empfindung gehört zu ihrem eigensten Wesen. Indem hier der Ausbreitung des dichterischen Geistes mehr Raum gegeben, indem ihm sowohl das schildernde Verweilen, als das sinnige Vertiefen gestattet wird, eignet sich diese Gattung vorzugsweise für eine Epoche der Gedankenbildung, die mancherlei Vermittelungen durchlaufen hat, und der größte Teil der modernen Lyrik gehört in ihren Kreis. Zunächst aber müssen wir historisch rechtfertigen, daß wir den Ausdruck: Elegie, dem gewöhnlich eine engere Bedeutung gegeben wird, zur Bezeichnung dieser umfangreichen lyrischen Gattung, ja der ganzen Gedankenpoesie der Gegenwart anwenden.

Das griechische Wort (ἔλεγος) bedeutet allerdings zunächst ein Klagelied und stammt wahrscheinlich aus Kleinasien, wo die Karer und Lyder gerade in Totenklagen und überhaupt in melancholischer Sangesweise ausgezeichnet waren.[1]) Diese Klagelieder Kleinasiens wurden von Flötenspiel begleitet, und auch in Griechenland war die Flöte, und nicht die Kithar oder Lyra, die musikalische Genossin der Elegie und begleitete sowohl die kriegerischen Gesänge des Tyrtäos, wie die dichterischen Vorträge, welche die zweite Hälfte der Gastmähler, der Symposien, belebten. Hier war die eigentliche Stätte der griechischen Elegie, welche die engen Grenzen des Klageliedes bereits überschritten und sich zu einer vielumfassenden Gattung ausgebreitet hatte. Die Griechen bestimmten die Gattung der Dichtung nach der metrischen Form, welche mit dem Inhalte zu einem plastischen Gusse verschmolz. So bedeutete das Wort Elegeion bei ihnen eine metrische Gestaltung, die Verbindung des Hexameters und Pentameters, und Elegie war ihnen ein

[1]) Ottfried Müller, „Geschichte der griechischen Litteratur," zweite Ausgabe. Bd. 1, S. 187 u. flgde.

Digitized by Google

in dieser metrischen Form abgefaßtes Gedicht. Der Charakter des Distichons, in welchem der epische Hexameter, der beflügelt ins Weite strebt, im Pentameter zur Rückkehr, zur Einkehr in sich selbst eingeladen wird, gab allen diesen Gedichten einen reflektierenden Zug, und man darf mit Recht behaupten, daß die ganze Reflexionspoesie der Hellenen der elegischen Gattung angehört! Wie mannigfach war der Inhalt der griechischen Elegie! Kriegerisch und politisch bei Kallinos und Tyrtäos, zwischen Politik und Liebe schwankend bei Mimnermos, zwischen Politik und Philosophie bei Solon und Theognis, behielt sie in einzelnen Dichtungen des Archilochos und Simonides ihren ursprünglichen nänienartigen Charakter in der Trauer um die Toten bei, während sie in andern sich im Lobe des Weines und der Hetären erging und ein heiteres Behagen zu erwecken suchte, ja hin und wieder, wie in den Versen des jonischen Sängers Asios, selbst einen humoristischen, die epische Würde parodierenden Charakter annahm. Die Fülle der von den griechischen Elegikern angeschlagenen Töne ist so mannigfach, daß man fast das einheitliche Band zu vermissen glaubt, wenn es nicht eben in jener durch das Versmaß bestimmten reflektierenden Dichtweise gegeben wäre. In Rom, wo der Nationalcharakter diese Richtung des Gemütes begünstigte, hat die Elegie von allen Dichtarten die größte Vollkommenheit erreicht. Auch hier zog sie eine Fülle von Empfindungen und Gegenständen in ihren Kreis, obwohl das erotische Element vorwiegt. Auch trat hier ihr Grundcharakter, das Hin- und Herwogen der Gefühle, die an einer Reihe von Bildern hin- und hergehende Reflexion, noch entschiedener und kunstmäßiger als bei den Griechen hervor.

Der Blick auf die antike Elegie zeigt hinlänglich, mit welchem Unrecht sich diejenigen auf die Alten berufen, welche

Digitized by Google

den Begriff der Elegie in der gewohnten engen Weise beschränken.

Doch nachdem wir die Einseitigkeit dieser Begriffsbestimmungen nachgewiesen, wird uns der tiefere Zusammenhang zwischen der elegischen Dichtung in unsrer weiten Auffassung und der Urbedeutung des Wortes nicht entgehen. Die Stimmung des reflektierenden Dichters, ja das Wesen der dichterischen Reflexion selbst wird stets einen elegischen Zug behalten, der als ein weiches Element der Stimmung solchen Dichtungen zu Grunde liegt. Die Reflexion dringt nicht in die Tiefe der Dinge ein; sie geht nur zwischen ihren Beziehungen hin und her. So bleibt ihr, bei allem Wechsel der Anschauung und Empfindung, eine Unbefriedigung zurück, die sich selbst in der Freude als stille Wehmut niederschlägt, den kriegerischen Akkorden das düstere Vorgefühl des Todes beimischt, einem für den Aufschwung des Staates und der Nation begeisterten Gemüt bei aller vorwärts drängenden Begeisterung doch die Klage über die verkommene Gegenwart einhaucht und über die wechselnden Situationen der Liebe gerade durch das Bewußtsein dieses Wechsels einen wehmütigen Schleier legt. Die Vergänglichkeit alles Irdischen ist der durchdringende Grundton aller Reflexionen. Es genügt, wenn dieser Ton nur hier und dort aus der Elegie heraustönt, ja wenn er nur wie ein leiser, zitternder Hauch darüber schwebt, nur von dem feineren Gefühl empfunden wird. Er kann auch gleichsam nur ein ausweichender Ton, eine harmonisch wieder aufgelöste Dissonanz sein; der Dichter kann von ihm ausgehen, ohne zu ihm zurückzukehren. In der That finden wir bei den großen Reflexionspoeten aller Zeiten diesen elegischen Zug, diese Grundstimmung, aus welcher die Dichtgattung hervorgegangen ist. Wie tönt die Trauer um den Verfall des Vaterlandes schon aus den Elegien des Theognis! Welch' wehmütiger

Digitized by Google

Rückblick auf die Tapferkeit der alten Smyrnäer, welche reizende, aber gerade durch die Ahnungen der Vergänglichkeit anmutig gefärbte Feier der Jugend und Schönheit finden sich in den Elegien des Mimnermos! Tibull geht in einer seiner kunstvollsten Dichtungen von den Schrecken des Krieges aus und mischt so in die Schlußfeier des Friedens einen elegischen Hauch: [1])

Wer zuerst zu Tage gebracht die schrecklichen Schwerter,
Wild im Busen fürwahr schlug ihm ein eisernes Herz.
Da begann den Menschen der Mord und die Schlachten begannen,
Und ein kürzerer Weg wurde geöffnet dem Tod.

Wie mischt sich im Liebesroman seiner Delia mit aller Freude über verbotenen Genuß die leise Klage darüber, daß der volle gesicherte Besitz der Geliebten ihm fehlt. Wie wandelt sich selbst bei dem kühneren Properz die glückliche Liebe in eine unglückliche um! Wir erinnern nicht an Petrarca's Sonette, an viele Kanzonen der Troubadours: die ganze reiche Gedankenpoesie der Neuzeit verleugnet jenen Grundzug der Stimmung nicht. Die römischen Elegien Goethe's sind dem Tibull und Properz nachgedichtet und erhalten dadurch ihren Reiz, daß die Liebe des Dichters, selbst vergänglich und flüchtig, unter den Trümmern einer großen Vergangenheit dahingaukelt. In den „Göttern Griechenlands" von Schiller, den „Idealen" und ähnlichen Gedichten unsres größten Reflexionspoeten läßt die Sehnsucht nach einer versunkenen Phantasiewelt oder nach der innigen Vermählung des Gedankens und der Wirklichkeit die Klage über die nüchterne Gegenwart um so tiefer empfinden. Im „Schutt" von Anastasius Grün rankt sich die Wehmut des Dichters noch um die alten Türme und Klöster; das europäische Mittelalter singt sein

[1]) lib. I. 3. nach Gruppe.

Digitized by Google

Schwanenlied; aber in seine Ruinen weht der frische Hauch über den Ocean herüber aus der neuen Welt! Nikolaus Lenau klagt um das verlorene Paradies des Glaubens oder um verlorenes Liebesglück; Alfred Meißner in seinen „Trümmern“ um das Weh der Armen, der Enterbten, der ganzen Menschheit! So ist der Grundzug der Reflexionspoeten allerdings durch die Vergänglichkeit des Irdischen bestimmt. Die Stimmung des elegischen Dichters ist ein den Erscheinungen hingegebener Sinn, der gleichsam mit ihnen ebbt und flutet, von Empfindung zu Empfindung, von Bild zu Bild hinläuft, aber bei seiner Rückkehr aus der Fülle der Welt und ihrem wechselnden Spiel in das eigene Gemüt kaum eine andre Ausbeute mitbringt, als die Einsicht in die rasche Flucht der Erscheinungen, die wie ein melancholischer Duft dann über allen Bildern zittert, die er entrollt. Der Inhalt der Elegie kann so mannigfaltig sein wie die Erscheinungswelt, wenn er sich auf jene Grundfärbung der Seele auftragen läßt. Wir erwähnten bereits die kriegerischen und sympotischen Elegien der Griechen, die erotischen der Römer. Die Sirventes der Provençalen, viele Elegien Paul Flemming's haben einen politischen Zug. Liebe und Freundschaft, Staat und Krieg, das religiöse Gefühl (Lamartine, Lenau), Naturempfindungen mit den Betrachtungen, die sie hervorrufen (Viktor Hugo, „les feuilles d'automne“, „les voix du crépuscule“; Millevoye, „la chûte des feuilles“); die Weltgeschichte (Schlegel, Schefer), der ringende Gedanke (Schiller, Byron), die gesellschaftlichen Zustände und die Menschheit (Grün, Meißner, Sallet, Beck) geben eine weitreichende Skala der Stoffe für den elegisch reflektierenden Grundton. Die Totenklage im engeren Sinne ist natürlich nicht ausgeschlossen — nur darf sie in der Form nicht so kurzatmig sein, wie meistens bei Salis und Hölty; denn dadurch

Digitized by Google

geht sie in die Gattung des „Liedes“ über, sondern sie muß mit sinniger Reflexion, wie in den Kanzonen von Zedlitz, ihre Totenkränze auf die Gräber legen.

In der Komposition unterscheidet sich die Elegie wesentlich von der engen und innigen Einheit des Liedes und von den skizzenhaften Sprüngen der Ode. Sie führt uns eine zusammenhängende Kette von Bildern und Empfindungen vor, gestattet dem Dichter eine freie Umschau über Welt und Leben, selbst die Schaustellung einer vielfach vermittelten Bildung; sie führt mit Behagen eine Fülle von Variationen über das ursprüngliche Thema aus. Doch dürfen die Übergänge von einer zur andern nicht so schroff und gewagt sein wie die Sprünge der Ode, sondern leicht, fließend und natürlich. Je mehr sich mit dieser Natürlichkeit ein kunstvoller Fugengang vereinigt, je überraschender bei aller Klarheit die Rückkehr von scheinbaren Abweichungen zum Grundton, ihr Hinüberführen in denselben ist, je glücklicher die Elegie Anfang und Schluß harmonisch zu verweben weiß: desto kunstvoller wird die Gliederung ihres ganzen Organismus, desto gefälliger der Eindruck sein, den sie hervorbringt. Auch der Elegiker geht von einer bestimmten Situation aus, mag dies nun eine Lage des Gemütes oder ein Verhältnis der äußeren Welt sein, wie in den Delia-Elegien des Tibull sein Kriegszug, seine Erkrankung, die Studienreise des Properz nach Athen, Schiller's Spaziergang, Meißner's Wanderung ins Gebirg nach einer „Zeit der Schmerzen“; aber es handelt sich in der Elegie nicht wie im Liede darum, diese eine Situation in einem einzigen Akkord der Stimmung aufgehen zu lassen, sondern sie ist nur der Ausgangspunkt für eine Reihe andrer, welche sich ungezwungen an sie anschließen. Deshalb läßt sich auch für die äußere Ausdehnung der Elegie keine Grenze ziehen; die römischen Musterelegien des

Digitized by Google

Tibull, Properz und Ovid bilden sogar meistens einen größeren Cyklus, in dessen umfassende Gliederung sich die einzelnen Elegien kunstmäßig einreihen. Ähnliche umfangreiche Elegien der Neuzeit sind z. B. die „Totenkränze" von Zedlitz und der „Schutt" von Anastasius Grün.

Zur Erläuterung der elegischen Komposition wählen wir zwei Muster aus der alten und neuen Zeit. Die dritte Elegie des ersten Buches von Tibull:

> Ohne mich, Messala, durchschifft ihr ägäische Meerflut,
> Bliebet ihr meiner doch, du und die Deinen gedenk!

wird von Otto Gruppe, der sich um die sinnvolle Anordnung und kritische Sichtung der römischen Elegiker große Verdienste erworben hat, in folgender Weise erläutert[1]): „Hier ist kein einfacher Fortgang, sondern in reichem Wechsel geht der Gedanke von Scene zu Scene. Eine wirkliche Situation liegt zu Grunde: der Dichter erkrankte unterwegs, als er Messala nach Ägypten begleiten wollte, und mußte auf der Insel Korcyra zurückbleiben. Dies setzen die ersten Verse sogleich ins Licht, wo er bedauert, dem Messala nicht folgen zu können und den Tod noch um Schonung bittet. Der sehr nahe liegende Gedanke, daß ihm hier die Mutter, die Schwester und Delia zur Bestattung fehlen, führt sogleich auf das elegische Gebiet, und die Bilder des Abschieds von Rom und der gesuchten Zögerung treten mit großer Lebendigkeit entgegen. Ein ferneres Tableau giebt der mit leichten Zügen hingestellte Isisdienst der Delia und die Schilderung, wie die Geliebte der Göttin die Herstellung des Dichters danken soll; überall blickt hier die innigste Liebe wie ein reiner Goldgrund durch die brillanten Farben des Gemäldes durch. Der einfache Wunsch der Heimkehr giebt den schnellen Übergang zur Ausbreitung jener idyllischen Gemälde, welche

[1]) „Die römische Elegie," Bd. 1, S. 11.

Digitized by Google

Tibull fast in keiner seiner Elegien fehlen läßt: das Gedicht gewinnt hier einen Ruhepunkt. Sogleich aber wird es wieder durchschnitten, und von Vers zu Vers ändert sich überraschend Sinn und Stimmung. Der Dichter kehrt durch kunstreiche Wendungen auf seinen Tod zurück und setzt seinem Grabe eine Inschrift. Er hofft auf ein gutes Schicksal in der Unterwelt: hier nimmt das Gedicht wieder einen sanften, verweilenden Charakter an. Aber es erwartet uns ein neuer, wirksamer Gegensatz, die Schilderung von dem Sitze der Verdammten, welcher eine schöne Ausführung gegeben ist. Und doch ist dies nur eine Folie zu dem, was folgt, es dient, die reizenden Scenen durch den Kontrast zu heben. Der Dichter verwünscht alle, welche seiner Liebe entgegen sind, an den Ort der Strafen und ist so zugleich mit schnellem Gedankenfluge wieder bei seiner Delia. Nun wird ihre Keuschheit in dem ausgesuchtesten Bilde gemalt, wie die Alte, die Hüterin ihrer Tugend, neben ihr sitzt und ihr Märchen beim Schimmer des Lämpchens erzählt. Die spinnende Magd vollendet das Bild bürgerlicher und idyllischer Häuslichkeit; sie schläft über der Erzählung der Märchen ein. Aber so schön dies ist, so ist es doch auch nur die Vorbereitung für das Schönere, das folgt. Unangemeldet von jener Magd, zur Überraschung seiner Delia und nicht minder des Lesers stellt der Dichter sich jetzt vor, wie er plötzlich eintritt, wie Delia, die sich's häuslich bequem gemacht unter ihren Frauen, mit gelöstem Haare und nacktem Fuße ihm in die Arme läuft. Der Wunsch, daß dies wahr werde, macht den einfachen Schluß aus. Das Gedicht kehrt hiermit vortrefflich zum Anfange zurück, wo die Trennung von der Geliebten so rührend geschildert worden."

Von der neueren Reflexionslyrik verdient vorzugsweise der „Schutt" von Anastasius Grün wegen seiner groß-

Digitized by Google

artigen Komposition Beachtung. Das Gedicht tritt freilich aus dem subjektiven Rahmen heraus; es schließt sich nicht an ein inneres oder äußeres Erlebnis des Dichters an. Die Bilder, die es uns vorführt, sind scheinbar losgelöst von der persönlichen Stimmung des Poeten und mit dem Geschick andrer erfundener Persönlichkeiten verwebt. Doch das Auge des Dichters schaut aus ihnen heraus; es ist nur eine rasche und flüchtige Metamorphose, welche die Lebhaftigkeit der Betrachtung und Schilderung erhöht. Im „Schutt" von Grün ist es der Dichter selbst, der aus dem venetianischen Kerker den Blick auf das freie Meer wendet, sich in die Geheimnisse des Klosters vertieft, von Pompejis und Herkulanums Trümmern nach dem freien Nordamerika hinüberschaut und mit visionärer Begeisterung die Weltgeschichte in ihren großen Krisen und ihrer versöhnungsreichen Zukunft erfaßt. In der ersten Elegie: „der Turm am Strande" sehen wir einen gefangenen venetianischen Freiheitsdichter. Die elegische Poesie des Kerkerlebens mit seiner Sehnsucht ins Freie, die durch die arme Umgebung zu phantasievoller Ausmalung des Kleinsten angeregte Phantasie bietet, ähnlich wie in Saintine's „Picciola" und Byron's „prisoner of Chillon," eine Fülle anziehender Bilder und Empfindungen. Zuletzt wird der Gefangene freigelassen; aber als er im Spiegel einer Quelle sein ergrautes Haupt, sein von der langen Knechtschaft durchfurchtes Antlitz sieht, da kehrt er freiwillig in seine Haft zurück. Die zweite Elegie: „eine Fensterscheibe" führt uns in das Klosterleben, in den Beichtstuhl des Priesters, läßt manche Gestalten, denen die Askese einen eigentümlichen Stempel aufgedrückt, an uns vorüberwandeln und zuletzt zur mitternächtigen Stunde die Mönche aus ihren Särgen steigen und den Erbauer des Klosters selbst einen Klagehymnus über die Gegenwart anstimmen, welche die Zier der stolzen Säulen gebrochen hat. Die

Digitized by Google

dritte Elegie: „Cincinnatus" führt uns an Bord eines Schiffes, welches nahe bei Pompeji im Golf von Neapel ankert und verlegt die Betrachtungen des Dichters in die Seele eines freien Nordamerikaners, der sich am Bord dieses Schiffes befindet. Die Situation ist außerordentlich glücklich gewählt, um der Phantasie einen ungezwungenen Flug aus der alten in die neue Welt zu gestatten. Das trümmerreiche Italien mit seinen verschütteten Städten, mit seinem im Genuß und Müßiggang versunkenen Volke, wo die Weltgeschichte ihre Rolle damals wenigstens ausgespielt zu haben schien, wird aufs wirksamste kontrastiert mit dem jugendlich aufstrebenden Lande der Freiheit, der ursprünglichen Natur, des frischen Pflanzerlebens, wohin der Dichter alle diejenigen einladet, denen das Vaterland durch Pfaffenwut, durch Ketten jeder Art verleidet ist. Die vierte Elegie: „Fünf Ostern" zeigt uns große, weltgeschichtliche Fresken im Kaulbach'schen Stil, anknüpfend an die Sage, daß Christus jährlich zu Ostern vom Ölberge herab auf die Stätte seines Wirkens schaue. Am ersten Ostern erblickt er das von Titus zerstörte, am zweiten das von den Kreuzfahrern eroberte Jerusalem; am dritten ist die heilige Stadt in der Gewalt der Beduinen, nur besucht von dem einsamen, olivenfarbenen Wanderer, dem Juden; am vierten wird sie von streitsüchtigen Mönchen bewacht unter der Herrschaft der Janitscharen. Einer von ihnen, höheren Sinnes, hängt andächtig an Zions Zinnen, voll Sehnsucht, daß das Kreuz wieder auf ihnen erglänze, grüßt als nahenden Befreier den großen Feldherrn Napoleon, der Gottfrieds Söhne an die Küste geführt. Doch seine Hoffnung wird nicht erfüllt. Das fünfte Ostern erscheint in ahnungsvoller Beleuchtung; eine Vision enthüllt uns die Zukunft. Alles ist Glanz, Fülle, Wonne; Saaten wogen auf altem Schutt; Rosen blühen über Golgatha. Ein glückliches Volk wohnt hier,

Digitized by Google

ernst und heiter wie die Gestirne, schön wie Rosen, stark wie Cedern; Krieg, Knechtschaft, Lug ist vergessen. Schwert und Kreuz werden aufgefunden, doch von niemandem mehr erkannt.

Dieser ganze kunstvolle Cyklus von Elegien spiegelt, trotz der Verschiedenheit der Situationen und des Reichtums der wechselnden Scenen, einen Grundgedanken, der sich in jeder Elegie in anderm Farbenspiele bricht. Dieser Gedanke ist nicht philosophisch klar und läßt sich in keine bestimmte Formel fassen; er gehört jenem träumerischen Gebiete der Reflexion an, welche, aus der Stimmung des Dichters herausgeboren, über eine Fülle von Bildern den eigentümlichen Hauch dieser Stimmung ausgießt. Die Grundstimmung des Dichters aber ist die Wehmut über die Trümmer der Weltgeschichte, über das verfallende Europa, und die Sehnsucht, aus diesen alternden Zuständen, aus diesem „Schutt" heraus in eine freie und jugendfrische Welt, deren harmonische Versöhnung, deren volle, der ganzen Welt aufgehende Glorie in den Schlußakkorden des fünften Ostern gefeiert wird. Alle Gestalten der Geschichte hat der Dichter gleichsam in einem elegischen Pantheon versammelt; das verschüttete Altertum, das versinkende Mittelalter, Kerker und Klöster, den Mönch und den Juden läßt er in seiner magischen Laterne vorübergleiten, und gerade die rasche Flucht der Erscheinungen, die besonders in den fünf Ostern einen schattenhaften Eindruck macht, dient dazu, die Vergänglichkeit des Irdischen um so lebhafter dem Gemüte vorzuführen. So schweift die Reflexion von Bild zu Bild, ja sie weicht scheinbar in kühnen Fugen aus, aber wir werden immer zum Grundton zurückgeleitet. So können wir, trotz der weiten Ausdehnung des modernen Elegiencyklus, trotz der großen Verschiedenheit des Stoffes und der Weltanschauung, deren Bereicherung und Erweiterung zu verkennen nur einer

Digitized by Google

einseitigen Bildung vorbehalten bleibt, in der Rhythmik der Komposition, ihrem farbenreichen Scenenwechsel, ihrem hin- und herwogenden Gange die Ähnlichkeit zwischen der antiken und modernen Elegie nicht vermissen.

Die Mischung, die schon im antiken Distichon in der Vereinigung des Hexameters und Pentameters angedeutet ist, die Mischung von Beschreibung und Betrachtung bildet das eigentliche Wesen der Elegie, das sich in ihrer Totalität ebenso ausprägt, wie in jedem einzelnen Bilde. Soll diese Mischung einen gesunden und erfrischenden Eindruck machen, so darf keines ihrer Elemente überwiegen. Im allgemeinen freilich scheint das erstere mehr dem Altertum, das zweite mehr der Neuzeit eigen zu sein; aber schon die gnomischen Elegien der Griechen zeigen, daß auch hier die Betrachtung bis zur Sprengung der abgeschlossenen Kunstgattung und zum Übergang in das Lehrhafte überwog. Ein Übermaß der Beschreibung dagegen würde ebenfalls aus der elegischen Gattung herausfallen. Beide müssen überdies sich nicht von der höheren Einheit emanzipieren wollen: von der lyrischen Grundstimmung des Dichters. Ein sehr harmonisches Verhältnis zwischen beiden zeigt uns z. B. der Schiller'sche „Spaziergang", ebenso „das Lied von der Glocke", in welchem letzteren Gedicht die Beschreibung doppelter Art ist, zunächst an das Technische des Glockengusses anknüpft und dann erst die Zustände des bürgerlichen Lebens schildert, welche dem Dichter in ungezwungenster Weise kurze, aber bedeutsame Reflexionen an die Hand geben.

Was die Ausdrucksweise der Elegie betrifft, so ist man noch immer mit Horaz und Gottsched geneigt, von derselben die größte Einfachheit zu verlangen. Eher trifft schon Boileau das Richtige, wenn er von der Elegie einen gehobeneren Ton, als von der Idylle verlangt, dabei aber

Digitized by Google

die Kühnheit ausschließt[1]). Die Kühnheit der Ode paßt in der That nicht für die Elegie; aber diese darf schwunghafter auftreten, als das Epos und das Lied. Vom Epos, von dem die Elegie bei den Alten ja den Hexameter überkommen hat, überkam sie auch das Recht, ihre Bilder mit verweilender Schilderung auszumalen; vom Liede aber darf sie den musikalischen Schmelz für die Darstellung der Empfindung in Anspruch nehmen. Schon Tyrtäos malt seine Kriegsbilder mit Homerischer Klarheit:

Dulde denn wohl ausschreitend ein Jeglicher, beide die Füße
Festaufstemmend im Grund, Zähn' in die Lippen gedrückt,
Hüften sodann und die Schenkel hinab und die Brust und die Schultern
Hinter des räumigen Schilds Bauche nach Wunsche gedeckt;
Und in der Rechten erheb' er zum Schwung den erdröhnenden Schlachtspeer,
Und graunregend daher wehe vom Haupte sein Busch[2])

und singt dann erst mit weichtönendem Klang der Gefallenen Ruhm, die Klagen des Volkes, die Ehre der Sieger. Wie lebendig schildert Tibull das Jagdleben, in welches die Leidenschaft der glühenden Sulpicia die Freuden der Liebe hineinzaubern möchte! Wie episch wird von diesem Dichter die Schönheit dieser Sulpicia durch den Reichtum des Schmuckes illustriert, bei dessen Schilderung der Dichter behaglich in fernen Zonen verweilt:

Sie allein nur ist wert von allen Mädchen, daß Tyrus
Bring' weichwollenes Vließ, doppelt in Purpur getränkt,
Sie besitze die duftige Saat, die der Araber ferne
Ihrem Dienste geweiht pflegt auf den würzigen Au'n,
Und das Edelgestein, das der schwarze Inder, der Sonne
Nachbar, liest an des Meers rotem Korallengestad[3]).

[1]) Art poétique de Despréaux II. 38 u. folg. D'un ton un peu plus haut, mais pourtant sans audace.

[2]) Weber, „die elegischen Dichter der Hellenen I., S. 18.

[3]) Tibull, Eleg. IV., I. 15; nach Gruppe: „die röm. Elegie" I, S. 39.

Digitized by Google

Solche Ausmalungen entsprechen nicht der „niedrigen“ Schreibart, welche man von der „kleinen“ Elegie verlangt. Wenn dies schon von der antiken Elegie gilt, so noch mehr von der modernen Gedankenpoesie. Das Kolorit der Schilderung kann so glänzend sein, wie es die Phantasie des Dichters nur zu geben vermag; Empfindung und Betrachtung so tief und innig, wie sie einer reichen Begabung nur immer zu Gebote stehen. Die gleichmäßige Wärme Schiller'scher Idealität, die wohl schwunghaft ist, aber in einem harmonischen Fluß und Guß bleibt, ohne zu den kühnen, abgerissenen Wendungen und Sätzen der Ode zu greifen, bleibt für die ganze Gattung mustergültig. Ein allzureicher Bilderschmuck, wie wir ihn bei Grün, Lenau und Beck finden, mag überhaupt hin und wieder gegen den geläuterten Geschmack verstoßen, aber in unsrer Gattung vielleicht weniger, als in jeder andern.

In bezug auf die geeignete metrische Form haben wir schon bemerkt, daß die Elegie der Alten einem bestimmten Versmaß ihren Namen verdankt. Dies Versmaß, das Distichon, stellt zugleich an sich selbst die Emanzipation der Lyrik von der Epik dar, indem hier der stolze epische Sechsfüßler, eines Fußes beraubt, in der fünffüßigen Zeile gleichsam wehmütig erlischt. Gleichzeitig sehen wir im Distichon die erste noch schüchterne Form strophischer Bildung. Die ganze klassische Elegie und ihre Nachdichtungen, Goethe's „römische Elegien“ und Schiller's „Spaziergang“ sind in diesem Versmaß gedichtet, das in der That für die Vereinigung von Schilderung und Reflexion mustergültig erscheint. Der Genius der deutschen Sprache aber verlangt zum vollen lyrischen Ausdruck den Reim — und deshalb möchten wir den Dichtern der Gegenwart das Distichon nicht empfehlen. Gerade durch den Reim und die Strophenbildung, die von seinen Verschlingungen ab-

Digitized by Google

hängig ist, sind der modernen Lyrik andre Mittel geboten, die Rückkehr des sinnenden Gemütes in sich selbst auch in der äußeren Dichtform abzuspiegeln. Es kommt nur darauf an, das Charakteristische der elegischen Versform, das Horaz sehr treffend bezeichnet, wenn er von „versibus impariter iunctis“ spricht, auch in der modernen Versbildung auszudrücken. Dies hatte schon der Altmeister unsrer neuen Poesie, Martin Opitz, eingesehen und deshalb statt der langen zwölf- und dreizehnsilbigen Verse mit ungetrennten Reimen, welche noch der alte französische Elegiker E. Desportes und nach ihm die französische Elegie überhaupt angewendet, seine Elegien in Alexandrinern mit weiblicher und männlicher Endung und getrennten Reimen geschrieben und auch in dieser Form die siebzehnte Elegie des ersten Buches von Properz übersetzt:

Auf dieser wüsten Stätt', in dieser stillen Heide,
Da niemand innen wohnt, als nur der Westenwind,
Da kann ich ungescheut genug thun meinem Leide,
Wo auch die Steine nur still und verschwiegen sind.

Flemming, Dach, Tscherning folgten seinem Beispiele, und Emanuel Geibel bewies in seinem Gedicht: „Welt und Einsamkeit“, daß die moderne Reflexions-Lyrik auch den Alexandriner in dieser Weise wohl verwenden kann:

O rühmet immerhin mir eure lauten Feste,
Zu denen man geschmückt mit prächt'gen Rappen fährt;
Wo stetes Lächeln kränzt die Stirnen aller Gäste,
Als sei der Tod nicht mehr und jedes Leid verklärt;
Wo Scherz und Lüsternheit sich ineinander ranken,
So wie der üpp'ge Mohn dem Korn sich lodernd mischt;
Wo alles blitzt und sprüht, Demanten und Gedanken,
Als gält's ein Feuerwerk, das vor bezahlten Schranken
Vielfarbig auf ins Dunkel zischt.

Die kunstvollere Gliederung der Strophe, die gegen den

Digitized by Google

Schluß hin im dreifachen weiblichen Reime voller austönt, um dann im vierfüßigen Jambus zu verlöschen, giebt zugleich ein Beispiel, welche mannigfachen Variationen strophischer Bildung der Alexandriner verträgt, und wie dieser von Freiligrath bereits zu kühneren und abwechselnden Sprüngen dressierte Vers ein gefügiger Träger der modernen Reflexion werden kann.

Die aus dem Orient überkommenen Strophen, wie z. B. die Ghaselen, sind zu kindlich und monoton und zwingen den Gedanken unwillkürlich zu einem rasch wiederkehrenden Parallelismus, so daß sie sich wohl zum Aufreihen einer didaktischen Perlenschnur eignen, aber den freieren Flug der Schilderung und sinnigen Betrachtung lähmen. Anders verhält es sich mit der melodischen Architektonik der italienischen Strophenformen, des Sonetts und der Kanzone. Als Beispiele, wie vortrefflich die moderne Gedankenlyrik diese romantischen Formen verwenden kann, erwähnen wir Platen's Sonette auf Venedig und Max Waldau's Kanzone: „O diese Zeit". In beiden ist nicht nur die Form meisterhaft gehandhabt, sondern auch der Ausdruck elegischer Reflexion in mustergültiger Weise getroffen. Dennoch können wir die italienischen Strophenformen für größere Cyklen nicht unbedingt empfehlen, da sie auf die Länge durch ihre üppige Reimfülle ermüden. Der fünffüßige Jambus, in freier Reimverschlingung oder strophisch geschult, wie ihn Schiller in den „Göttern Griechenlands", Grün im „Schutt", Lenau in „Glauben, Wissen, Handeln" sogar mit daktylischer Unterbrechung, Leopold Schefer im „Abschied von Griechenland" angewendet, oder auch der fünffüßige Trochäus, den z. B. Matthisson in seiner bekannten Elegie auf den Trümmern eines alten Bergschlosses gebraucht, bieten sich von selbst dem modernen Elegiker dar, wenn sie auch erst durch eine kunstvolle Behandlung, welche dem Wellen-

Digitized by Google

schlag reflektierender Empfindung in der Reimparung und Strophenbildung gerecht wird, die Wahl des Poeten rechtfertigen.

Die Gattungen der Elegie und ihre Hauptvertreter erfordern zu übersichtlicher Darstellung einen kurzen historischen Überblick.

1. Die klassische Elegie[1]).

Die griechische Elegie entwickelte sich aus dem Epos und bildet die Übergangsstufe zwischen Epos und Lyrik. Leider sind uns von ihren Meisterwerken nur Bruchstücke übrig geblieben. Der älteste Elegiker, Kallinos von Ephesos, ist ein jonischer Herwegh, der die Jünglinge seines Vaterlandes in unmittelbarer begeisterter Ansprache aus weichlicher Erschlaffung zur That emporruft. Auch Archilochus von Paros, bekannt durch seine beißenden und schmähenden Jamben und von manchen alten Autoren in Bezug auf dichterische Begabung dem Homer an die Seite gestellt, dichtete politisch-kriegerische Elegien, daneben Klage- und Trostgedichte, z. B. auf den Tod des im Schiffbruch umgekommenen Gatten seiner Schwester. Am vollsten und kräftigsten griff Tyrtäos in die Saiten, Spartas Körner im messenischen Kriege, mit lyrischem Aufschwung und plastischer Kraft den Tod fürs Vaterland feiernd. Auch ein im engeren Sinne politisches Gedicht, die „Eunomia" (Gesetzlichkeit), mit unmittelbarer Beziehung auf Staatsverhältnisse und innere Unruhen und mit der Tendenz die

[1]) W. Herzberg, „der Begriff der antiken Elegie" in seiner historischen Entwickelung im „Litterarhistorischen Taschenbuch" von Prutz, dritter Jahrgang, S. 205—399; Wilhelm Ernst Weber, „die elegischen Dichter der Hellenen", 2 Bde.; Otto Gruppe, „die römische Elegie", 2 Bde.; Ottfried Müller, „Geschichte der griechischen Litteratur", Bd. I, S. 184—228; Bähr, „Geschichte der römischen Litteratur", 3. Aufl., Bd. I, S. 429—461.

Digitized by Google

Gemüter zu beschwichtigen, hat er verfaßt. So beginnt die griechische Lyrik geradezu als politische, als eine Gattung, welche nach der Ansicht einiger litterarhistorischen Autoritäten der Neuzeit ganz aus der Poesie herausfallen soll. Den Übergang zur erotischen Elegie macht der Kolophonier Mimnermos, der seine geliebte Flötenspielerin Nanno in wehmütigen Versen besingt und in seine Elegien, die mit Vorliebe bei der Vergänglichkeit der Jugend und Schönheit verweilen, manchen historischen und politischen Stoff verwebt, der aber mehr im träumerischen Lichte der Vergangenheit, ohne unmittelbaren Bezug auf die Gegenwart dargestellt wird. Bei Solon, bei dem geistvollen Philosophen Xenokrates, welcher bereits den Mut besaß, Weisheit höher zu stellen als den bei olympischen Spielen errungenen Ruhm, und bei Theognis von Megara, der die zerrütteten Zustände der Vaterstadt, die Herrschaft des Volkes beklagt, seinem Hasse gegen die emporgekommene Geldaristokratie einen beredten Ausdruck giebt, das Thema von Reichtum und Armut auf das mannigfachste variiert, nimmt die Elegie einen gnomischen Charakter an, der zum Teil aus der Lyrik herausfällt. Nur in einzelnen an Kyrnos gerichteten Distichen des Theognis läßt sich ein darüber schwebender poetischer Hauch nicht verkennen. Tiefe der Empfindung findet sich wieder bei dem Simonides von Keos, dem Zeitgenossen der Perserkriege, bei welchem der klagende und trauernde Charakter der Elegie, wie z. B. in seinem Grabgesang auf die zu Marathon Gefallenen, mehr als bei allen andern Elegikern hervortritt. Zur Zeit des peloponnesischen Krieges blühten Jon der Chier, Dionysios aus Athen, Euenos von Paros, der Terrorist Kritias von Athen, Sänger des heiteren Lebensgenusses, hin und wieder mit politischem Anflug, Antimachos von Kolophon, ein einsamer Lyriker, ohne Anklang bei seiner Zeit, der in elegischer Toten-

Digitized by Google

feier um seine frühverstorbene Lyde klagte. Wenn schon der letztere seine Liebesklagen mit zahlreichen mythologischen Bildern illustrierte, so überwuchert die Gelehrtenpoesie bei den späteren alexandrinischen Elegikern, wo der Ton der Empfindung gänzlich im mythologischen Aufwand erstickte. Schon der Zeitgenosse Alexanders, Hermesianax von Kolophon, besang seine gelehrte Leontion in sehr gelehrten Distichen, deren erhaltenes Fragment uns einen Abriß griechischer Litteraturgeschichte in Versen giebt. Kallimachos von Kyrene, ein alexandrinischer Akademiker, der gepriesenste dieser Richtung, verherrlichte das Haar der Berenice in einer pomphaften Hofelegie, die mit Schmeicheleien für die Ptolemäer ebenso durchwirkt ist, wie mit astronomischen und sonstigen gelehrten Anspielungen; Philon und Andromachos von Kreta brachten gar Rezepte in Distichen, so daß die Elegie bei ihnen einen pharmazeutischen Charakter annahm.

Dennoch entzündete sich an einigen Lyrikern Alexandrias, wie z. B. an Kallimachos, dessen Elegie auf das Haar der Berenice von Catull übersetzt worden, die Begeisterung der römischen Dichter, welche uns die römische Elegie schuf, die unter den Dichtversuchen der Römer gewiß den ersten Rang einnimmt. Die Trias der großen römischen Elegiker, Tibull, Properz, Ovid, überragt sogar die hellenischen, soweit wir die letzteren aus den erhaltenen Fragmenten beurteilen können. Jedoch haben die Römer nicht die politische und heroische, sondern nur die erotische und reflektierende Elegie angebaut, wenn auch das großartige Bewußtsein nationaler Bedeutung und Macht oft in schwunghaften Klängen aus ihren engverketteten Distichen tönt. Der einfachste dieser Elegiker ist Albius Tibullus, der ohne prunkende Gelehrsamkeit frisch aus dem nationalen Leben schöpfte und sich durch kunstvolle Verwebung scheinbar fernliegender Bilder zu einem harmonischen Ganzen, durch Lebendigkeit und An-

Digitized by Google

mut der Schilderung, durch die Natürlichkeit einer weichen, oft schmachtenden Empfindung, die unmittelbar aus der Seele kommt, sowie durch die Reinheit und Klarheit des sprachlichen Ausdruckes auszeichnet. Anmutig gezeichnete Bilder des Landlebens schweifen als gern wiederholte Arabesken beruhigend um die hin und herwogende Elegie. Die dramatisch bewegte Sulpicia-Elegie mit ihrer leidenschaftlichen Glut und der spannende, durch wechselndes Geschick sich entrollende Cyklus der Delia-Elegien bilden die Krone der Tibull'schen Dichtungen. Sextus Aurelius Propertius, der neben den zahlreichen Elegien an seine Cynthia auch einige Threnodien und patriotische Distichen schrieb, besitzt nicht die Naivetät und frische Unmittelbarkeit des Tibull; aber er übertrifft ihn im schmeichlerischen melodischen Versfluß, in malerischer Gruppierung und Drapierung, in gelehrter Würde, welche, die kleineren Bezüge des Lebens verschmähend, sich mehr in einem allgemeinen harmonischen Äther hält. Er verwebt in seine Elegien eine Fülle mythologischer Bilder und gelehrter Notizen, welche die plastische Anschauung stören und die Phantasie stets aus der bestimmten Situation heraus in die Weite geschichtlicher Perspektiven führen. Wo Tibull schmachtend und weich erscheint, verrät Properz eine leidenschaftliche Glut — und gerade dies Feuer markiger Empfindung sichert ihm eine gleiche Stellung neben dem nationalsten römischen Elegiker. Der dritte, Publius Ovidius Naso, der genialste aller römischen Dichter, zeigt uns, ähnlich wie Heinrich Heine in neuester Zeit, die Auflösung des Glaubens und der Liebe, allerdings noch auf dem plastischen Grunde des antiken Lebens, aber doch schon mit allem Witze einer freispielenden Ironie. Er giebt sich niemals der Situation, die er schildert, mit Andacht hin; er zeigt immer in einzelnen Wendungen, daß er über derselben steht. Er gefällt sich in der frivolen Aus-

Digitized by Google

beutung der dargestellten Liebesscenen, zeigt aber dabei eine so hinreißende Grazie des Ausdrucks, einen so leichten Fluß von Bild und Gedanken, eine so anmutig tändelnde Beredsamkeit, daß es schwer ist, dieser verführerischen Begabung zu widerstehen. Der erotischen Gattung gehören seine amores an, eine ebenso durch die Virtuosität der Darstellung, wie durch ihre unbekümmerte Offenherzigkeit fesselnde Liebesbeichte. Die „Tristien" dagegen bringen uns die Klagen des Verbannten, die oft in einen larmoyanten Ton verfallen, da Ovid diesem Geschick geistig zu erliegen schien und nicht die Überlegenheit seines sonst souverän selbst die Götter herausfordernden Witzes ebenso bewährte, wie etwa Heinrich Heine in seiner qualvollen Krankheit. Doch ist, trotz einförmiger Wiederholungen, die Form der „Tristien" fließend, gefällig, von melodischem Zauber. Dasselbe gilt von den „epistolae ex Ponto", die sonst nüchterner und notizmäßiger sind. Dieser Trias der großen römischen Elegiker ging Catull voraus in noch ungeschulter Nachahmung griechischer Muster. Zahlreiche Nachdichtungen der klassischen Elegie, deren Bedeutung mit ihnen erlosch, geben neulateinische und italienische Poeten. In neuester Zeit hat Goethe in den „römischen Elegien" den Ton des Properz mit bewundernswerter Sicherheit getroffen, August Wilhelm Schlegel in seiner Elegie „Rom" und Schiller in seinem „Spaziergang" die antiken Distichen, jener zur Darstellung welthistorischer Trauer, dieser zu einer an wechselnde Bilder anknüpfenden Reflexion im Geiste der alten Elegiker kunstvoll benutzt.

2. Romantische und orientalische Formen.

Neben dem einfachen Liede schufen die provençalischen Sänger in ihren Sirventes, die anfangs in der vielgestaltigen und vielfach wechselnden Form der Kanzone abgefaßt

Digitized by Google

waren, eine Dichtform, in welcher die Reflexion überwog und welche der kriegerischen und politischen Elegie der Griechen, wie der erotischen der Römer entsprach. Hier begegnen wir wieder der politischen Lyrik; wir sehen die Troubadours unmittelbar aus dem frischen Leben, den Bewegungen und Kämpfen ihrer Zeit herausdichten, oft in herbem, bitterm, herausforderndem Ton, stets aber mit derselben Hingabe an das naheliegende historische Ereignis, mit welcher sie die Abenteuer der Liebe feierten. Die Grenze zwischen Lied und Elegie ist hier nicht leicht zu ziehen; doch gehören wohl alle Gedichte mit kunstvollerer Strophen- und Reimbildung, wo die Reflexion, das politische Pathos oder die Ausmalung der Situation überwiegt, in die letztere Gattung. Zu derselben müssen wir ohne Frage die Tenzonen (Streitgedichte) rechnen, und die Sirventes (Dienstgedichte), in denen die Troubadours anfangs die Huld der Damen und Fürsten feierten, welchen sie ihren Dienst gewidmet, bis diese Gedichte im Verlaufe der Zeit das Lob in Tadel verkehrten und einen strafenden, den Verfall der Verhältnisse anklagenden Ton annahmen. Der liebefeindliche Marcabrun eröffnet die Reihe der politisch-kriegerischen Elegiker mit einem Aufrufe zum Kampfe gegen die Sarazenen in Spanien in schwerfälligen Versen und gesuchten Reimen; Giraut von Borneil beklagt in drei Sirventen den Verfall des geselligen Lebens, die Trägheit und Roheit des Adels, rühmt die schönere Vergangenheit und verwebt ein Lob des Königs Richard Löwenherz in seine wahrhaft elegischen Klänge; der kriegerische, von Dante hochgestellte Bertrand de Born feiert mit Behagen die Kampf- und Raubluft seiner verwilderten Zeit, in deren Händel er verstrickt war; Trotzlieder gegen die Feinde, Gesänge voll aristokratischen Stolzes, in denen er nach Art des Theognis „die niederträchtigen Reichen, die mit dem Adel zu streiten

Digitized by Google

wagen" geißelt, finden sich zahlreich unter seinen hinterlassenen Werken. Pons von Capdueil dichtet, mit mehr Beruf als neuerdings Redwitz, Kreuzlieder voll edler Beredsamkeit; am feurigsten aber geißelt Peire Cardinal in seinen Sirventes den Übermut der Großen und der Priester mit rhetorischem Schwung, doch so, daß die Reflexion die Schilderung ganz in den Hintergrund drängt. In erotischen Kanzonen zeichnete sich der durch sein tragisches Schicksal bekannte Guillem von Cabestaing aus; der überspannte und eingebildete Peire Vidal dichtete einen Kanzonencyklus, der sich um einen geraubten und einen bewilligten Kuß dreht; wir erwähnen noch Peirol, Arnaut, Daniel, Gaucolm Faidit und andre.

Der Mittelpunkt der italienischen erotischen Dichtung ist Francesco Petrarca, der das von Guittone von Arezzo erfundene Sonett zur größten Vollkommenheit, Weichheit und Harmonie durch die ängstlichste Feile ausbildete. Petrarca's schönste Kanzonen sind politischer Art; die eine auf Rom:

Italia mein, und ob kein Wort auch heile
Die Wunden, die ich offen
An deinem schönen Leib in Menge sehe u. s. f.

die andre auf Rienzi:

Du edler Geist, der du den Leib regiereſt u. s. f.

Das Sonett wurde durch ihn zur allgemein giltigen Kunstform der italienischen Lyrik. Die einfache Innigkeit des Liedes, der Aufschwung der Ode war für diese Form unmöglich. Deshalb konnte in Italien nur die lyrische Reflexion gedeihen, die sich bei minder begabten Geistern durch den spielenden Reimklang zu Tändeleien und Künsteleien verleiten ließ, den Gedanken über das Maß ausdehnte oder verstümmelte, um ihn in diese Dreizehnzeiler einzuzwängen. Petrarca selbst, ein eitler, um Gunst und Ruhm buhlender,

Digitized by Google

wenn auch vielseitig gebildeter Geist, ist in seinen berühmten dreihundert Sonetten und Kanzonen an seine Laura von Vaucluse von einem gesuchten und gezierten Scholastizismus der Empfindung, von mannigfachen rhetorischen Kunststücken und Wortspielen, von übertriebenen Bildern und von einer großen Monotonie der Darstellung nicht freizusprechen. Die Anschaulichkeit der antiken Elegiker fehlt ihm ganz und gar; er weiß uns durch keinen Wechsel der Situation zu erquicken; die Reflexion brütet schattenhaft über den ins weite ausgesponnenen Empfindungen! Wie ganz anders der energische plastische Dante in seiner Vita nuova! Von den Vorgängern verdient vorzugsweise Guido Cavalcanti († 1300), ein philosophisch gebildeter, inhaltsvoller Dichter, Erwähnung. Zu Petrarca's Nachfolgern aber sind mit wenigen Ausnahmen fast alle Vertreter der italienischen Lyrik zu rechnen, die meistens ohne seine Eleganz und mit Übertreibung seiner Schwächen eine Flut von Sonetten, Kanzonen, Terzinen heraufbeschworen, deren Gedankenarmut durch den studierten Pomp der Form nicht verdeckt wird.

Eine ganz einsame Stellung unter den italienischen Lyrikern nimmt der Philosoph Campanella († 1639) ein, der unter dem Namen Settimontano Squilla Sonette und Kanzonen voll hoher Gedanken und edelster Begeisterung dichtete.

Die spanische Lyrik war nicht so, wie die italienische, in den Formen der Reflexion aufgegangen; sie hatte Lied und Romanze, wie wir gesehen, in originell nationalen Klängen ausgebildet. Doch konnte sie dem Andrange der italienischen Reimformen im 16. Jahrhundert nicht widerstehen. Die altspanische Glosse war eine dem Charakter elegischer Reflexion günstige Form, indem sie die Variationen der Empfindung und die Rückkehr zum Grundthema deutlich ausprägte. Gegen die eindringende italienische Form des

Digitized by Google

Petrarca kämpfte Christoval de Castillijo († 1596) vergebens an. Luis Gongora de Argote († 1627) bildete einen affektierten Stil, estilo culto, in welchem er seine „Einsamkeiten" und seinen „Polyphem" dichtete. Hier kleidete sich die Reflexion in eigentümlich verkünstelte und verzerrte Satz- und Sprachformen und suchte überdies in Art und Weise der Alexandriner durch mythologische Gelehrsamkeit zu glänzen. Von den Sonettisten, welche den Namen „Concettisten" von dem italienischen „concetti", dichterische Gedanken, annahmen, erwähnen wir Juan Boscan, Garcilaso de la Vega, Montemayor u. a. In der neuen Zeit hat die salmantinische Dichterschule, an ihrer Spitze Melendez Valdes, der spanischen Lyrik wieder einen nationalen, von französischen und italienischen Einflüssen unabhängigen Boden erobert und auch auf dem Gebiete der Reflexionspoesie manches Treffliche geleistet. Die portugiesische wird am glänzendsten durch den großen Epiker Luis Camoëns in Sonetten, Kanzonen u. s. w. vertreten. Von der orientalischen Lyrik hat vorzugsweise die arabische jenen Charakter, welcher unsrer Begriffsbestimmung der Elegie entspricht. Ein kriegerisch bewegtes, thatkräftiges Leben und feuriges Lieben gab der Schilderung reichhaltigen Stoff, während auf der andern Seite die kahle Natur mit ihren endlosen Wüsten und schroffen Felsen das Gemüt zur beschaulichen Einkehr in das eigene Innere einlud. Schon die altarabischen „Moallakats," in denen die Schilderung noch überwiegt, sind hierher zu rechnen; auch in der großen und kleinen „Hamasa", den Sammlungen altarabischer Volkslieder, ist manches der reflektierenden Gattung angehörige Gedicht enthalten. Der größte elegische Dichter der Araber ist jedoch Motenebbi († 695), dessen Reflexion von tiefsinnig brütendem Charakter allerdings oft einen gesuchten und unklaren Ausdruck annahm, so daß der

Digitized by Google

arabische Kunstrichter Tsaâlibi von ihm sagt, er sei eine Braut von blendender Schöne, die aber täglich die fallende Sucht bekomme.

3. Die moderne Reflexionspoesie.

Die neue Zeit hat nach außen hin viele Perspektiven eröffnet, die Welt der Erscheinung in ihrem tieferen Zusammenhang ergründet, ein reiches geschichtliches Material angehäuft, durch die Gedankenarbeit bedeutender Geister metaphysische Tiefen enthüllt, in welche auch die kühnere Intuition der Dichter herabsteigen konnte. So gewannen die beiden Seiten der Elegie, die Schilderung und Betrachtung, an Ausbreitung und Gehalt. Sie wurde die Dichtform, welche den ganzen Reichtum eines weltumfassenden Genius in sich aufnehmen konnte. Wohl hat sich gegen ihre Koryphäen, einen Schiller, Byron und Viktor Hugo, oft die einseitige Anklage des Rhetorischen erhoben, die aus der Verkennung des Wesens der Elegie und aus der verkehrten Beschränkung der Lyrik auf das Lied hervorging. Die erotische Poesie der Neuzeit hat sich freilich vorzugsweise in das Lied geflüchtet. Dagegen hat sich die Elegie gerade für die tieferen Fragen des Gedankens, für alle die Neuzeit bewegenden Probleme, die in Fleisch und Blut, in ihre unmittelbare Begeisterung übergegangen sind, als die geeignete Kunstform bewiesen.

Mit dem Wiedererwachen der deutschen Poesie im 17. Jahrhundert wurde auch die Elegie alsbald angebaut. Martin Opitz dichtete Elegien „vom Abwesen seiner Liebsten", Paul Flemming „an sein Vaterland", eine Klageschreiben Germaniens an ihre Söhne, die Kurfürsten und Stände von Deutschland, voll patriotischen Schwunges. Hofmannswaldau, eines der Häupter der zweiten schlesischen Dichterschule, folgte in seinen „Helden-

Digitized by Google

briefen" dem Muster des Ovid; doch ging bei ihm der Ton der Empfindung unter spitzfindigen Wendungen und einem gesuchten Pomp des Ausdruckes verloren.

Im 18. Jahrhundert nahm die Elegie einen vorzugsweise idyllischen Charakter an, wofür die englischen Muster tonangebend wurden. Gray's († 1772) Elegie „auf einem Dorfkirchhofe" und Oliver Goldsmith's († 1774) Gedicht: „das verlassene Dorf" wirkten auf die deutsche Muse ein und fanden ihren Wiederklang in Hölty's: „Schwermutsvoll und dumpfig hallt Geläute." Auf landschaftlichen Hintergrunde trugen Salis und Matthisson ihre Klagen um die entschwundenen Spiele der Kindheit oder die Ruinen des Mittelalters auf, während Tiedge in seiner „Urania" sich über Gott und Unsterblichkeit vom Standpunkt thränenreicher Empfindung unter dem Schatten der Trauerweiden in weitschweifigen Ergüssen erging. Von dieser threnodischen Richtung hatten indes schon Goethe und Schiller die deutsche Elegie befreit; jener, indem er die üppigen Ranken kecker Sinnlichkeit um Roms welthistorische Trümmer schlang und einen Properzischen Liebesroman in anmutige Distichen bannte; dieser, indem er den reichen Inhalt seines Geistes in einer volltönenden Lyrik mit leisem elegischen Anhauch ausbreitete. In den „Göttern Griechenlands" tönt die Klage um eine versunkene Götterwelt, um die antike Beseelung der Natur, aus einem nüchternen, deistisch aufgeklärten Zeitalter; in der „Resignation" wird wehmütiger Verzicht geleistet auf das Arkadien des Glaubens und Hoffens, auf den Traum der Unsterblichkeit; in den „Idealen" wird die rauhe Wirklichkeit angeklagt, welche das glühende Herz des Jünglings um Liebe, Glück, Ruhm und Wahrheit betrogen und ihm nichts gelassen, als die zarte Hand der Freundschaft und die nie ermattende Beschäftigung. Das schwere Traumbild des Erdenlebens, den

Digitized by Google

trüben Sturm des Jammers löst der Dichter in der reinen ästhetischen Harmonie auf („das Ideal und das Leben"). Im „Spaziergang" knüpft er an wechselnde Natur- und Landschaftsbilder ebenso tiefe wie schöne Gedanken über das moderne Leben und seine geistigen Beziehungen und tröstet sich über den Wechsel der geschichtlichen Thaten mit der wandellosen Harmonie der Natur. Derselbe Hauch der träumerischen Wehmut ist über die sonst klar ausgeprägten Reliefbilder des bürgerlichen Lebens im „Liede von der Glocke" ergossen und zieht sich durch die antikisierenden Studien „die Klage der Ceres" und das „Siegesfest", in welchem die Grundstimmung des Dichters einen bezeichnenden Ausdruck fand:

Rauch ist alles ird'sche Wesen,
Wie des Dampfes Säule weht
Schwinden alle Erdengrößen.

Gegen die Hoheit Schiller's, gegen seinen Adel und die ergreifende Kraft einer in ihren Tiefen erzitternden Seele nehmen sich die Elegien und Sonette der Schlegel und der romanische Formenklingklang der Romantiker schwächlich genug aus. Erst der neuesten Zeit war es vorbehalten, die deutsche Gedankenpoesie wieder zu Ehren zu bringen. Vorzugsweise hat die österreichische Lyrik jenen träumerischen Ton angeschlagen, welcher Bild und Reflexion in dämmernder Beleuchtung vermählt. Threnodisch austönend am Grabe geschichtlicher Größen sind die „Totenkränze", Kanzonen von Joseph von Zedlitz; auf reichem Bildergoldgrund trug Anastasius Grün im „Schutt" seine zwischen dem Grab der alten und der Wiege der neuen Zeit hin und hergehenden Reflexionen auf; Nikolaus Lenau schaut überall im Spiegel der Natur nur die Züge seines melancholisch brütenden, von unsteter Skepsis hin und hergetriebenen Geistes und leiht der sinnenden Melancholie einen unnach-

Digitized by Google

ahmlichen Zauber; Karl Beck knüpft an lebendig kolorierte ungarische Genrebilder, an die Schilderung Wiens und der Wartburg im „fahrenden Poeten“ die Träume eines zerfallenen Gemütes und einer unbestimmten Sehnsucht, für die Menschheit zu wirken, für die noch wärmer Alfred Meißner's dichterische Pulse in den „Trümmern“ schlagen. Doch auch andre Dichter haben diese Richtung fortgebildet. Platen feiert die Lagunenstadt in marmorschönen Sonetten; Freiligrath erhellt plastisch und energisch ausgeprägte Bilder mit der düster-flackernden Glut revolutionärer Begeisterung; Franz Dingelstedt bewährt sich im „Roman“ als moderner Tibull und dichtet eine frisch aus dem Leben gegriffene Liebeselegie, in welcher die jüngste blasierte Kultur der Gesellschaft und die exotische Natur in einem eigentümlich wehmütigen Kolorit verschmelzen. So meisterhaft Goethe's römische Elegien sein mögen, so zeigt uns doch diese erotische Elegie Dingelstedt's, daß auch ohne strenge Nachahmung der Antike der moderne Geist Elegien schaffen kann, die der klassischen Vorbilder würdig sind. Auch Paul Heyse's „Terzinen“ sind an dieser Stelle hervorzuheben. Ebenso finden sich in meiner „Göttin“ zahlreiche Elegien. Hierher gehören auch die Sonette und einige andre Gedichte Herwegh's, wie z. B. „auf den Bergen“ mit seiner innigen Todessehnsucht, Max Waldau's sorgsam gefeilte Kanzone: „O diese Zeit“, welche über die darniedergetretenen Hoffnungen der Gegenwart klagt, und viele treffliche Dichtungen Emanuel Geibel's, mag dieser Dichter nun im Lübecker Ratskeller mit Jürgen Wullenweber und Markus Mayer Gestalten aus Deutschlands großer Vergangenheit heraufbeschwören und den Helden der Hansa gegenüber um die verkümmerte Gegenwart trauern, oder im „Turmbau zu Babel“ dem zerfahrenen, vom Zorn des Herrn auseinandergescheuchten Geschlecht ein Denk-

Digitized by Google

mal setzen, oder im „Bildhauer Hadrians“ die halt- und glaubenslose und darum auch für die Kunstgestaltung spröde Zeit anklagen. Für die Passionsgeschichte der Menschheit errichtet Hermann Lingg mit düsterer Energie seine lyrischen Stationen, malt z. B. im „schwarzen Tod“ mit der Kraft Dante'scher Anschauung und zeigt in seinen Reflexionen eine schwunghafte aus den Tiefen kommende Weltanschauung. Freiheit des Weltblicks, ein begeisterter Glaube an die Zukunft, in der Schilderung Freiligrath'sches Kolorit charakterisieren die Gedichte von Friedrich Adolf Graf von Schack, ein pomphafter Gang und die Vorliebe für stolze und luxuriöse Reimgebäude diejenigen von Julius Große. Ferdinand Dranmor hat schwunghafte Gedankensymphonien gedichtet, wie die „Nachtwache“, Albert Möser schwermütige Kanzonen, Gottfried Keller manche gedankentiefe Gedichte, Heinrich Leuthold Sonette mit farbenreichem italienischen Kolorit. Arno Holz Phantasien mit warmem Pulsschlag der Empfindung.

Wenn die Reflexionslyrik sich an dieselben Probleme wagt, welche die philosophischen Denker beschäftigen, so hat sie sich vor abstrakten Wendungen und schemenhafter Behandlungsweise zu hüten. Diese Klippe liegt so nahe, daß selbst begabte Dichter, wie Robert Hamerling, Alfred von Sallet u. a. sie nicht immer vermieden haben. Durch den großen Zug und Schwung seines Talentes ist Schiller über dieselbe hinweggetragen worden; bei ihm deckt der Dichter den Denker vollkommen[1]).

Die Entwickelung der englischen Reflexionspoesie seit Sidney, Spencer und Cowley zu verfolgen, liegt außerhalb unsrer Aufgabe. Wir erwähnen nur ihre Spitzen:

[1]) Vergl. den Abschnitt „die philosophische Dichtung“ in des Verfassers „Deutsche Nationallitteratur des 19. Jahrhunderts“. (Sechste Auflage, Bd. IV., S. 213—257).

Digitized by Google

Lord Byron und Shelley. Jener, Englands größter Lyriker, was die lodernde Pracht des Kolorits und den hinreißenden Schwung einer mit dem Weltgeschick rechtenden Reflexion betrifft, hat in „Childe Harolds Pilgerschaft“ an eine Fülle europäischer Landschaftsbilder, die mit gleicher Vollendung ausgeführt sind, mag der Dichter auf dem honigreichen Hymettos oder dem weitschauenden Sunium um Attikas verlorene Herrlichkeit trauern oder auf dem Rialto um Venedigs versunkene Pracht oder ein Gewitter im Jura schildern, jene Betrachtungen geknüpft, die seinen durch Genuß erschöpften und doch nach ihm lechzenden Gemüte, einem mit dem Weltlauf zerfallenen und doch von Thatendurst verzehrten Geist, der seinen Schmerz in vornehm nachlässiger Stellung kokett zur Schau trägt, einen eigentümlichen und unverkennbaren Stempel aufdrücken. Noch imposanter erscheint die Grundstimmung Shelley's, der in seiner „Königin Mab“ und andern Gedichten durch alle skeptischen Anwandlungen hindurch leidenschaftlich nach einer geahnten Harmonie strebt, deren schwunghafte Verkündigung ihn aber mit dem Glauben und den Satzungen der Gesellschaft in einen neuen, nicht auszugleichenden Widerspruch setzt. So geht die Klage über die unlösbaren Verwickelungen des Denkens und Lebens durch seine oft phantastischen, stets seelenvollen Gedichte. Neben diesen Heroen verdient noch Thomas Campbell († 1844) wegen seiner schönen Elegie auf die „Schlacht von Hohenlinden“ rühmende Erwähnung. Dasselbe gilt von Alfred Tennyson's Klageliedern: „In memoriam“.

Die neuere englische und amerikanische Lyrik steht zum großen Teil noch unter den Einflüssen dieser von den Gegnern als „satanische Schule“ bezeichneten Richtung Byron's und Shelley's. Wild, üppig und leidenschaftlich ist Algeonor Charles Swinburne; schwunghaft und großartig sind

Digitized by Google

einzelne seiner Dichtungen, wie: „Am Vorabend der Revolution", andre wiederum Elegien in der üblichen Bedeutung des Wortes, wie: „Der verödete Garten". Tiefsinnig, dunkel, verworren und barock durch die Mischung des Mystischen und Humoristischen sind die Gedichte von Robert Browning. Ebenso barock in vieler Hinsicht, oft aber von ergreifender Tiefe der Empfindung, bei einer zum Spielerischen neigenden Sprachbeherrschung mit glücklichen musikalischen Effekten sind die Gedichte von Edgar Allan Poës. Begeisterung für die Natur, die großartige Natur Nordamerikas atmen die Gedichte von William Cullan Bryant, zum Teil tiefsinnige Gedankenpoesien, wie die „Waldhymne" und die „Thanatopsis".

Wie Byron und Shelley unter den englischen, so ragen Viktor Hugo und Alphons de Lamartine unter den französischen Reflexionspoeten hervor. Viktor Hugo in seinen „Voix intérieurs," in den „chants du crépuscule" und in den „feuilles d'automne," Lamartine in den „méditations" und „harmonies réligieuses" erschöpfen nach zwei Seiten hin die französische Reflexionslyrik. Jener ist pomphaft, prächtig, grandios in Anschauungen, Bildern, in der ganzen Diktion; dieser weich, schmelzend, träumerisch zerflossen; jener reich an unnachahmlichem Wohllaut in wechselnden Rhythmen, dieser von einförmigem Tonfall; jener weiß die eigene Stimmung und die Stimmung der Zeit zu einer melancholischen Harmonie zu verschmelzen; dieser flüchtet sich unter die fleckenlosen Engelsfittige der Religion aus allen Trübungen der Gegenwart. Der Herbst und die Dämmerung sind die Symbole für Viktor Hugo's Stimmung, der mit dem Griffe des Genies Naturbild und Empfindung, das geschichtliche Bild und den Gedanken verschmilzt. Lamartine dagegen greift aus seiner anachoretischen Einsamkeit nur nach den Bildern der Erde, um seiner seraphischen Gefühls-

Digitized by Google

verklärung einen Halt, seiner hin- und herrankenden Empfindung eine Stütze zu geben. Als dritter ist Alfred de Musset zu nennen, welcher der Elegik der verlorenen Seelen einen oft wüsten und pikanten Ausdruck gab, dessen Nachklänge sich in Deutschland bei Alfred Meißner und Franz Dingelstedt finden.

Diesen französischen Lyrikern schließt sich mit seinem edlen patriotischen Aufschwung in seinen nationalen Elegien und den pessimistischen Stimmungen, die sein eigenes Leben hervorrief, der größte italienische Dichter der Neuzeit, Giacomo Leopardi, an.

Digitized by Google

Zweites Hauptstück.

Die epische Dichtung.

Erster Abschnitt.

Wesen des Epos.

Das lyrische Gedicht wird aus der unmittelbaren Gegenwart herausgedichtet; das epische beschäftigt sich mit der Vergangenheit. In allgemeinster Fassung ist das Epos die dichterische Erzählung einer vergangenen Begebenheit. Da der Dichter sich nicht in der augenblicklichen Erregtheit des Herzens befindet, da die Handlung, die er darstellt, als eine vergangene bereits durch die Zeit einen beruhigenden Abschluß gewonnen hat: so tritt hier das Subjekt des Dichters mehr zurück, und seine Kunst besteht darin, die Handlung sich in größter Objektivität vor unsern Augen entwickeln zu lassen. Der lyrische Dichter verzehrt sein Objekt in der Flamme der Begeisterung; der epische verschwindet hinter seinem Objekt, das seine nachhaltige Begeisterung trägt und belebt.

Die epische Handlung unterscheidet sich von der dramatischen, indem sie nicht wie diese aus der auf die Spitze gestellten inneren Entscheidung des Helden hervorgeht, sondern mehr durch das Zusammenwirken der Verhältnisse, durch den Weltlauf selbst hervorgerufen wird und sich wieder

Digitized by Google

weithinein in alle Lebenszustände verzweigt. Die dramatische Handlung ist ein stolzer Ausfluß menschlicher Selbstbestimmung, ihrer Konflikte, ihrer Krisen. Im Drama ist alles That, freier Akt des Willens; das Walten der Naturmächte ist ausgeschlossen. Im Epos dagegen ist das menschliche Handeln mit hineinverflochten in den ruhigen Verlauf der Weltgesetze, verkettet in alle Bedingungen des Alls. Im Drama giebt es nur einen Brennpunkt der Handlung, den Willen des Menschen; alle elementaren Mächte sind ausgelöscht; das Universum ist zur Coulisse, zur Dekoration geworden. Im Epos handelt der Mensch als Mikrokosmus, als kleine Welt, welche die große spiegelt. Die dramatische Handlung ist ein gewaltiger Durchbruch aus der Tiefe; die epische ein stetiger Verlauf, ein organisches Wachstum. Jene ist That, diese Begebenheit.

Doch wenn sich das Epos nach der einen Seite scharf vom Drama unterscheidet, so drohen auf der andern seine Grenzen mit denen der Geschichtsschreibung zu verschmelzen. Die Geschichte schildert den stetigen Verlauf der Ereignisse, wie sie sich unter den elementaren Einflüssen, dem Eingreifen des Zufalls, der zwingenden Notwendigkeit gestalten. Doch das Epos ist ein Kunstwerk, welches als solches ein harmonisches Ganze sein muß. Die Handlung des Epos wird deshalb, bei aller fortschreitenden Stetigkeit, nicht in dem breiten Strom der Geschichte verschwimmen, sondern eine innere Einheit haben, minder straff, minder central, als die Einheit des Dramas, aber doch mit Grenzen, die aus seinem Wesen hervorgehen und nicht nach Belieben festgesetzt werden können. Die Handlung des Epos ist wohl elastisch und dehnbar, aber nicht zerfließend und ins maßlose auflösbar. Die epische Handlung ist eine, aber ein Segment aus der Geschichte, welches, trotz seiner Grenzen, die Breite des ganzen Kreises in sich aufnimmt. Die Einheit wird er-

Digitized by Google

reicht, wenn die epische Handlung einen bestimmten und lebendigen Zweck hat, auf den sie zwar nicht mit dramatischer Energie loseilt, der aber immer das schöne Ziel ihrer organischen Entfaltung bleibt. Dies Ziel ist gleichsam die Krone des Baumes, hoch und voll zugleich, zu welcher nicht bloß der Stamm emporstrebt, sondern welche auch die zahlreichen Äste und Zweige in schöner Rundung zu bilden suchen. In der That erinnert das Volksepos des Homer und der Nibelungen durch seine tiefgehenden Wurzeln, seinen starken Wuchs, seine ruhige Entfaltung, seine weitverzweigte Fülle und die liebevolle Gastlichkeit gegen alles Leben der Welt an eine majestätische Eiche. Das Ziel der Homerischen Epopöen ist von Anfang an klar! Homer schildert nicht den trojanischen Krieg, sondern nur eine bedeutsame Episode aus demselben, den Streit des Achilleus mit Agamemnon, den Zorn des Peliden, das Unheil, das den Achaiern aus ihm erwächst, das Hervorlocken des Löwen aus seiner Höhle, seinen siegreich rächenden Hervorbruch: aber in dieser Episode spiegelt sich die Weltweite jener kriegerischen Unternehmung und in Hektors Fall der künftige Fall Iliums. Noch bestimmter ist das Ziel der Odyssee: die Rückkehr des Odysseus in sein Erbe, zu seiner Gattin, seine Rache an den Freiern, das Ziel der Äneis: die Landung des Helden in Latium, die Stiftung des künftigen Weltreiches. Auch Tasso's „befreites Jerusalem" zeigt von Hause aus das Ziel an, auf welches die Handlung in breiter, massenhafter Entfaltung hinschreitet. In den modernen Romanen, in denen die Bildungsgeschichte des einzelnen den Inhalt bildet, im „Titan", „Wilhelm Meister", den „Epigonen" von Immermann ist ein bestimmter, beruhigter Abschluß dieser Bildung das Ziel; in „den Rittern vom Geiste" die Gründung des humanen Weltbundes. Das alte Grundgesetz, das die künstlerischen Schöpfungen des

Digitized by Google

Homer beherrscht, behauptet noch immer für alle epischen Dichtungen der Gegenwart seine Gültigkeit, und die Verstöße gegen dasselbe, gegen das bestimmte lebendige Ziel der epischen Handlung, sind in alter wie neuer Zeit der künstlerischen Haltung verderblich gewesen. Schon die cyklischen Dichter verfielen in eine historische und biographische Weitläufigkeit, welche die schönen Grenzen des Kunstwerkes zerstörte. Der Dichter der „Kypria" beginnt mit der Hochzeit der Thetis und der Erzeugung der Helena; die kleine Ilias gruppiert um die Zerstörung Trojas eine große Menge selbständiger dramatischer Handlungen, eine Mosaik von Episoden. Die „Gudrun" beginnt gar mit der Beschreibung der Geschicke, welche der Großvater der Heldin als Kind erduldet — und der sagenhafte Greiffenraub ist nicht bloß als Vignette behandelt. Ja bis in die neueste Zeit hinein, bis zur „Völkerwanderung" von Lingg, einer gereimten Geschichtschronik ohne Einheit, ohne Abschluß, bis auf Steffens' historische Romane, bis auf Brachvogel's „Friedemann Bach", bis auf die Romane der Luise Mühlbach, des Gregor Samarow, ist die historische und biographische Breitschlagung des epischen Stoffes von ungünstigstem Einfluß auf die künstlerische Vollendung des Dichtwerkes gewesen.

Im Drama bewegt sich der Punkt als Linie, im Epos die Linie als Fläche. Die Bewegung des Epos ist eine breite und massenhafte. Der Feldherr tritt mit seinem Heere auf; der epische Held ist primus inter pares. Die äußere Welt der Natur und Kultur ist nicht bedeutungsloser Hintergrund; das Epos ist wesentlich Kulturgemälde. Doch auch die Naturschilderung ist, nach den früher aufgestellten Grundsätzen, berechtigt: die elementaren Mächte, Stürme, Seuchen u. s. f. spielen eine große Rolle im Epos. Homer ist ein Meister in der Schilderung des Seesturmes; er hat dem

Digitized by Google

bewegten Leben des Meeres alle Geheimnisse, alle Farben abgelauscht. Schwächer ist diese Seemalerei in dem nordischen Seepos „Gudrun", während sie in der „Luisiade" des Camoëns ihren künstlerischen Höhepunkt erreicht. Doch es finden sich auch bei Homer Stellen, welche an die Landschaftsmalerei der modernen Romane erinnern. So z. B. beschreibt er die Umhegung der Grotte der Kalypso mit Erlen, Pappeln und Cypressen, den in üppigem Wuchs rankenden Weinstock, die vier Quellen, die ihr blinkendes Wasser durch schwellende Wiesen, reich an Violen und Eppich, in schlängelndem Lauf ergießen. Doch um das Landschaftsbild zittert der Hauch einer epischen Stimmung, wie wir es nennen möchten. Der Epiker malt, ohne lyrische Ausführung, ein Bild, dessen Bedeutung wir erst erfassen, wenn wir zu seiner Ergänzung den auf Felsen und sandigen Dünen sitzenden Odysseus ins Auge fassen.

Wo er mit Thränen und Seufzern und innigem Gram sich zerquälend
Auf das verödete Meer hinschauete, Thränen vergießend.

Die Grotte der Kalypso fesselt den Dulder nicht; er flieht aus ihrer reizenden Umgebung an das öde Gestade des Meeres, um sich dort ganz seiner Sehnsucht nach der Heimat hinzugeben. Der Lyriker hätte diesen Gegensatz mit reichen Farben ausgemalt; der Epiker stellt beide Bilder selbständig hin und erhellt das eine durch das andre. Diese Grotte der Kalypso wurde später mehrfach von den Epikern nachgeahmt, am ausführlichsten von Tasso im Zaubergarten der Armida. Einen solchen Bezug auf die Seele des Menschen muß aber das Landschaftsbild in der epischen Dichtung immer haben. Wie charakteristisch sind Ossian's tauschwere, grasige Hügel, blaue Ströme und Gewässer, dunkle Schatten des Herbstes, obwohl bei ihm oft schon die epische Stimmung ins lyrische zerfließt. Auch in Jean Paul's Romanen malt sich die Landschaft nur in der Seele

Digitized by Google

des Helden, wie in einer camera obscura mit eigener magischer Beleuchtung. Breitere Schildereien ohne solche tiefere Beziehung, zu denen die Engländer neigen, seit Thomson's Zeit bis in ihre neuesten Romane, haben wir mit dem beschreibenden Gedichte bereits als einen epischen Auswuchs, einen Gallapfel an der Eiche des Epos getadelt.

Das Epos muß als Kulturgemälde das ganze soziale Leben seiner Zeit in sich aufnehmen! Glücklich, wenn dies so einfach ist wie in der Homerischen Zeit, wo die Helden selbst schlachten und braten, die Fürstinnen spinnen und weben und die Wäsche im Strom besorgen! Der Schild des Achilleus ist solch' ein orbis pictus der Homerischen Kulturwelt! Hochzeit, Prozeß, Kriegswesen, Ackerbau, Weinbau, Viehzucht, Tanz: das alles finden wir auf dem Werke des Hephästos. Diese kulturgeschichtlichen Arabesken schweifen um beide große Epopöen; bis in die innersten Gemächer des Hauses, ihre Einrichtungen, bis auf Bad und Schlafstätte und jede Gerätschaft verstattet uns der Dichter den klaren Durchblick! In einer Zeit höchst verwickelter Kulturverhältnisse dagegen, wie die unsrige, kann der epische Dichter nicht erschöpfend sein wollen; hier muß er eine Grenze einhalten, über welche hinaus es mißlich wäre, sich in das Detail zu verlieren! Die Kultur der Homerischen Helden wird vor unsern Augen von ihnen erschaffen; sie ist ihre eigene volle Thätigkeit! Bei uns ist durch die Teilung der Arbeit das Kulturprodukt niemals die schöpferische That eines einzelnen ganzen Menschen, sondern aus einer geteilten Mühe hervorgegangen, die nur einen Teil des Werkes überschaut! Handwerk, Industrie, selbst das Staatsleben in Gestalt der Büreaukratie hat eine ausgebildete Technik. Wo sich aber noch einfache Verhältnisse finden, da stehen ihre Vertreter nicht auf der Höhe der Bildung, und ein Immermann'scher Dorfschulze, der einen Wagen anspannt,

Digitized by Google

kann uns nicht wie ein Homerischer Held interessieren, der in jeder Beziehung der erste seines Volkes ist. Der realistische Roman der Neuzeit hat in dieser Beziehung die Grenzlinien des guten Geschmacks bei weitem überschritten; er hat sich in eine technische Detailmalerei vertieft, welche allen poetischen Äther verdunsten läßt. Gotthelf schildert uns mit großer Ausführlichkeit die Stallreinigung, das Zusammenkehren des Mistes u. dergl. m.; Otto Ludwig malt uns das technische Geräte, die technische Arbeit eines Schieferdeckers mit einer objektiven Treue, die aber mehr an jene Beschreibungen der verschiedenen Handwerke erinnert, welche den betreffenden Bilderbogen für Kinder beigefügt sind. Ein Zug aus dieser bestimmten Thätigkeit heraus würde an der geeigneten Stelle das epische Lebensbild glücklich beleuchten! Indem die Dichter aber mehr geben wollen, versetzen sie uns in eine Prosa der äußerlichen Zweckmäßigkeit, in welcher das allgemein menschliche Interesse aufhört; sie werden beschreibend und didaktisch im Sinne jener bekannten Lehrgedichte über das Schach, die Syphilis u. s. f., deren Poesielosigkeit gerade in der Detailmalerei einer technischen, medizinischen oder sonstigen Spezialität besteht! Ähnlich verhält es sich mit den ausgeführten Kostümbildern in den historischen Romanen. Die Kleidung kann charakteristisch sein für die Kultur einer bestimmten Persönlichkeit! Dann aber genügt das Hervorheben des Charakteristischen, und nicht nötig ist die beliebte ausführliche Schilderung des Anzugs von Kopf zu Fuß, wie es nach Walter Scott's Vorgang zur Mode geworden. Die Kultur unsrer Zeit ist vorzugsweise eine geistige — und wenn eine Reaktion dagegen das echt Menschliche im Kreis einer unfertigen Bildung sucht, in welcher die derbe Außenseite des Lebens sich kräftiger hervordrängt, so ist diese Reaktion, trotz ihres anscheinend frischen und aromatischen Heugeruchs, nicht von geistiger Roheit freizusprechen. Justiz, Regierung, Polizei

Digitized by Google

gehören ebenso wie Landwirtschaft und Industrie zum Kulturgemälde unsrer Epoche, welches erst die Verschiedenheit der theologischen und politischen Meinungen, die ständische Gliederung u. s. f. vollendet. Deshalb bleiben Gutzkow's „Ritter vom Geiste", in denen unsre soziale Welt nach allen ihren Richtungen geschildert wird, ein großartiges episches Kulturgemälde unsers Jahrhunderts. Dabei verfällt Gutzkow nie in die Barbarei geist- und interesseloser Schilderungen einer leeren Äußerlichkeit.

Wir haben gesehen, welche Breite des Lebens und der Welt die epische Handlung in sich aufnimmt; es entsteht jetzt die Frage, welches ihr Hauptinhalt ist? Dem Konflikt der einzelnen Charaktere, den das Drama behandelt, entspricht im Epos der Konflikt der Massen, der Völker. Der Kriegszustand zweier Nationen ist daher in den alten Volksepopöen der Kern der epischen Handlung. Auch die Geschicke des Odysseus und Äneas knüpfen sich an den Völkerkampf vor Ilium. Im „Mahabharata" kämpfen zwei indische Fürstengeschlechter, die Kuruinge und Panduinge, miteinander; im großen Epos des Firdusi handelt es sich um den Kampf zwischen Iran und Turan, dem Reiche des Lichtes und der Finsternis. Ossian's „Fingal" und „Temora" schildern den Krieg zwischen irischen und schottischen Heldenstämmen, Tasso's „befreites Jerusalem" den Kampf zwischen den christlichen Kreuzfahrern und den Sarazenen.

Wenn das Epos indes auch aus den großen Völkerkämpfen hervorgegangen ist, so wäre doch eine Beschränkung der epischen Dichtung auf Nationalkriege nur eine einseitige und engherzige Auffassung. Wir müssen sie dahin erweitern, daß die Handlung des Epos immer einen ins Breite gehenden, einen nicht auf die dramatische Spitze gestellten Kampf darstellt, mag dieser Kampf nun äußerlich, mit den Waffen in der Hand, in der Ausdauer bei steter Mühsal, oder

Digitized by Google

innerlich im Reiche der Bildung durchgefochten werden. Die Irrfahrten eines Odysseus, eines Äneas und ihrer Genossen, die Abenteuer der Ritterdichtungen und des Ariosto entfalten uns ebenfalls eine Welt von Kämpfen; es sind die Götter, die Riesen, die elementarischen Mächte des Meeres und des Sturmes, mit denen die Helden in rastloser Arbeit ringen. Diese Kämpfe sind episch, ungeeignet für den Dramatiker. Eine alte und neue Epoche kämpfen miteinander; der Epiker kann uns diesen Kampf ironisch schildern, wie Cervantes in seinem „Don Quixote"; er kann ihn uns in großartiger Entwickelung vorführen, wie Gutzkow in „Die Ritter vom Geiste"; aber niemals darf dieser Kampf zu letzter Entscheidung, zu radikalem Bruche im Geiste eines einzelnen gelangen; Sokrates, Mahomet und Luther sind dramatische Helden. Auch die Bildungsgeschichte eines einzelnen, wie z. B. des Wilhelm Meister, kann den Mittelpunkt einer epischen Dichtung bilden; dann kämpft aber dieser Held gegen Verhältnisse, Geschicke, die ihm teils gegeben sind, die er teils sich kämpfend geschaffen, die aber eben die Elemente seiner Entwickelung bilden. Immer gehorcht der Kampf den Entscheidungen eines Schicksals, das, wie wir später sehen werden, nicht einer dramatischen Schuld auf dem Fuße folgt, nicht aus einem dramatischen Konflikt herausgeboren wird, sondern nach Vischer's vortrefflicher Bezeichnung das tragische Gesetz des Universums ist.

Im Zusammenhang damit steht die Art und Weise der epischen Charakteristik, die an ihrem Helden eine Fülle von Eigenschaften entwickeln kann, da sie ihn in zahlreichen Beziehungen zu einer vielgegliederten Welt zeigt. Einen Haupthelden hat das Epos so gut wie das Drama; aber der Held des Epos geht mit der Masse, der Held des Dramas isoliert sich. Ein Reformator z. B., welcher aus sich heraus, im Gegensatz gegen die anerkannten Autoritäten

Digitized by Google

oder die öffentliche Meinung seines Jahrhunderts, eine neue Ära des Geistes heraufführt, ist niemals ein epischer Held. Um den Haupthelden gruppieren sich im Epos die andern in einer pyramidalen Gruppe; er ragt nur einen Kopf hoch über sie hervor. Die Gliederung der Gruppe selbst muß das Werk einer planvollen Kunst sein, welche indes die Schärfe des dramatischen Kontrastes vermeidet! Der Kontrast der epischen Charaktere ist schon deshalb ein sanfterer, weil im Drama die Charaktere, bei der Verfolgung ganz bestimmter Zwecke, gleichsam mit ihrer Schneide scharf aufeinandertreffen, während im Epos die vielseitig entwickelten Charaktere in umfassender Lebensentfaltung mehr Berührungspunkte haben. Das Drama liebt scharfe Zuspitzung, das Epos harmonische Abrundung. Schon die reicheren Mittel, welche dem Epiker zur Zeichnung der Charaktere zu Gebote stehen, schon die behaglichere Ausführung, die ihm verstattet ist, unterscheiden seine Art und Weise zu charakterisieren wesentlich von der des Dramatikers. Der Zorn des Achilleus wäre als charakteristisches Motiv für diesen nur im raschen Auflodern des Augenblicks verwendbar, während Homer, in direktem Gegensatze gegen den Dramatiker, gerade den thatlos trotzenden Groll des Myrmidonenführers, sein Verharren bei den Schiffen als episches Motiv benutzt, den Helden vom Schauplatz der Handlung abtreten läßt und in langen Gesängen den Kampf vor Ilium und das wachsende Unheil der Achaier schildert, das aus dieser Thatlosigkeit ihres ersten Helden hervorgeht. Wenn Schiller indes die Bedächtigkeit, das schlicht thatkräftige Wesen seines Tell, des Schweizer Natursohnes, in ähnlicher Weise schildert, wenn er ihn sagen läßt:

Doch was ihr thut, laßt mich aus eurem Rat!
Ich kann nicht lange prüfen oder wählen;
Bedürft ihr meiner zur bestimmten That,
Dann ruft den Tell! es soll an ihm nicht fehlen —

Digitized by Google

wenn er hierauf die Hauptscene des Rütli spielen läßt, ohne daß der dramatische Held zugegen ist, so hat er offenbar mehr in epischer, als in dramatischer Weise charakterisiert, wie überhaupt die Massenentfaltung des „Tell", der nationale Befreiungskampf, die Art, wie in Stauffacher und Attinghausen das Schweizer Volk selbst in seinen einzelnen Ständen individualisiert ist und dies alles ohne Beziehung zum Helden des Dramas und seiner That, einen vorwiegend epischen Eindruck macht.

Die epischen Charaktere dürfen den ganzen Reichtum der Menschennatur entfalten! Zwar wiegt eine Eigenschaft in ihnen vor, das edle Jugendfeuer im Achill, die listige Gewandtheit im Odysseus; aber sie zeigen sich uns in so verschiedenen Lagen, von so verschiedenen Seiten, daß jener Grundzug des Charakters nie mit einseitiger Bestimmtheit hervortritt. Niemals wird er dramatisch in eine einzige That gelegt! Und weil der epische Charakter von den Begebenheiten und Verhältnissen getragen wird, so darf eine gewisse Passivität vorwiegen und die Engelhaftigkeit der schönen Seelen eher im Epos als im Drama auf Verzeihung rechnen. Jean Paul beschäftigt sich angelegentlich mit dieser Frage von der Vollkommenheit der Charaktere. Er hat ein persönliches Interesse dabei, weil seine Klotilden und Lianen engelhafte, gleichsam der schweren Atmosphäre entrückte Wesen sind. Indes hat die abstrakte Idealität solcher vollkommenen Menschen, solcher „hohen" Eremiten, wie Emanuel, etwas Befremdendes, indem der Dichter vergißt, die Mängel hervorzuheben, die gerade diesen erhabenen Erscheinungen, die sich mit der Erde nicht einlassen, anhaften. Auch der Messias Klopstock's interessiert nicht als epischer Held, weil seine Erhabenheit nicht mit irdischem Maß zu messen, weil er zugleich über den Wettern steht, mit denen er kämpft. Auf der andern Seite können solche abstrakte

Digitized by Google

Teufel, wie Abbadonnah, ebenfalls kein tieferes Interesse einflößen. Dagegen kann das Epos dämonische Charaktere, Gestalten von innerer und äußerer Häßlichkeit, zu denen selbst die plastische Kunst des Homer im Thersites ein Modell gegeben, mit größerer Vertiefung schildern, als das Drama, indem es Muße hat, sowohl die Erscheinung in aller Breite auszumalen, als auch die Weltanschauung in erschöpfender Weise auszusprechen. Der epische Hauptheld selbst bewegt sich indes am richtigsten in der schönen Mitte der Menschlichkeit, und wir fügen hinzu, der Bildung. Helden und Heldinnen aus den untersten Schichten der Gesellschaft, wie sie in den neuern französischen und englischen Mysterienromanen und neuesten Arbeiterromanen, in den deutschen Dorfgeschichten beliebt sind, versetzen uns in eine Sphäre, in welcher der Charakter nicht jene völlige Reife erlangen kann, die ihm nur die Bildung giebt. Wir finden dort nur unfertige Ansätze oder der Epiker legt in ihn ein inneres Leben hinein, welches den äußeren Bedingungen seiner Existenz nicht entspricht.

Was nun die höheren Mächte des Epos betrifft, so liegt es im Charakter der epischen Auffassung, daß ein Eingreifen derselben in die Handlung von jeher gestattet war. Der dramatische Grundsatz:

In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne —

paßt nicht auf das Epos, dessen Schicksal durch das Naturgesetz im weitesten Sinne des Wortes bestimmt war. Als man die Naturmächte selbst in schöner Menschlichkeit darstellte, als Poseidon, der zürnende Gott des Ozeans, noch den Odysseus umherirren ließ, als die Götterwelt auf dem hohen Olympos wie eine idealisierte Menschenwelt das Treiben der Helden spiegelte: da wurde menschliche Handlung und Seele in die Natur gelegt, und das Eingreifen der Göttermaschinerie gestaltete das menschliche Schicksal.

Digitized by Google

Diese sogenannte „Göttermaschinerie" wurde zum kanonischen Grundgesetze des Epos, und die Dichter der Kunstepen suchten, bis in die neueste Zeit, mit dem Sänger der Ilias darin zu wetteifern. Wie nüchtern mußten aber alle Nachbildungen ausfallen, welche im Glauben des Volkes keine Wurzeln hatten! Schon Tasso vermischte die antiken Furien mit den Teufeln des christlichen Glaubens. Noch weiter ging Camoëns, der die alten Götter und christlichen Heiligen wie in einem Kartenspiele durcheinander mischte und Bacchus, als Christ verkleidet, am Altar der Jungfrau Maria Opfer bringen läßt. Milton und Klopstock stellten eine Handlung dar, welche, den Bedingungen des Menschendaseins schon an und für sich entnommen, das Hereinragen einer höheren Welt von selbst mit sich brachte. Die Gestalten des biblischen Glaubens, Milton's revolutionärer Teufel, Klopstock's sentimentaler Abbadonnah, verloren indes auch bei weiterer Ausmalung jene feste volkstümliche Basis, und wenn Milton das Rebellentum des höllischen Freigeistes mit kühnem Trotze darstellte, so fehlte dieser innerlichen Gewalt die äußere Plastik. Die allegorischen Gestalten in Voltaire's „Henriade", die Heldenschatten im Gewölk, die Attilas und Scipionen, die in Pyrker's „Tunisias" mit den deutschen Truppen fechten, zeigen am klarsten, zu welchen abgeblaßten, an alte Tapetenbilder erinnernden Bildern die Nachahmung der Homerischen Götter verführte. Die Dichter der Kunstepen verkannten die tiefere Bedeutung, welche der Homerischen Göttermaschinerie zu grunde liegt! Was waren jene Götter anders, als die verkörperten ewigen Mächte der Natur und des Lebens? Eine solche Verkörperung hatte nur Sinn in der Zeit des Homer und Phidias und konnte in andern Zeiten, wo der Glaube an die lebendigen Götter fehlte, nur leblose, zwischen Himmel und Erde schwebende Schatten hervorbringen. Dagegen war

Digitized by Google

auch in diesen Verirrungen die Weltanschauung, auf welcher das Epos ruht, auf das klarste ausgesprochen! Es ist jene höhere Notwendigkeit des ewig waltenden Gesetzes, welchem die Natur und die Menschen unterthan sind. Dies Gesetz offenbart sich im einzelnen Falle als Zufall, ein Recht des Epos, das in der Tragödie nicht gilt. Der Tod, ein Gesetz der Gattung, dem der einzelne zum Opfer fallen muß, springt wie ein geschütteltes Los aus dem Helm des Epikers — und es erfüllt uns mit Wehmut, wenn das Gesetz die Herrlichsten in ihrer Jugendblüte dahinrafft. Wir klagen um Patroklos, um Hektor, um Achilleus, um Siegfried, um Sijawusch — es ist die Klage um das allgemeine Los der Sterblichen, die am frühen Grabe der Jugend, Kraft und Lebensfülle um so schmerzlicher ertönt. Der Krieg selbst erscheint in der epischen Darstellung als eine höhere Notwendigkeit, welche die Völker gegen einander, Europa gegen Asien, Iran gegen Turan waffnet! Welche launenhafte, abenteuerliche Naturmacht ist das Meer! Wie verschwindet die Kraft der Tapfersten, die List der Gewandtesten gegen das Geschick, das der Ozean über sie verhängt! Wohin werden nicht Odysseus und Äneas verschlagen! Eine Welt der Abenteuer und des Zufalls für den Menschen; aber diese Zufälle sind nur der Wogenschlag des Ozeans, nur die Ausflüsse einer Naturgewalt, gegen deren festgeordnetes Gesetz die Kraft der Helden oft vergebens ankämpft. Aber daß sie kämpft, daß sie ausdauert und sich bewährt, daß sie ruhmvoll untergeht oder siegreich zum Ziele gelangt: das giebt uns ein Bild epischer Thatkraft, die sich in immer neuem Anlauf bewährt. Ja selbst die Liebe erscheint als eine Naturmacht; der Epiker kennt die strenge Sittlichkeit des Tragikers nicht. Aphrodite beschützt Paris und Helena und die leichtsinnige Ehebrecherin, die Urheberin des großen Völkerkrieges, kehrt nach Iliums

Digitized by Google

Zerstörung an der Seite ihres Gatten mit dem alten Rechte der Gattin in die Heimat zurück.

Der Epiker sieht die Welt als ein Ganzes in unendlicher Verkettung von Ursache und Wirkung. Diese innere Notwendigkeit duldet und erklärt den Zufall. Für das neue Epos und den Roman besteht die geistige Welt der Kultur, des poetischen und sozialen Lebens als eine feste Macht, und in ihr kreisen die Räder der neuen Göttermaschinerie. Der dramatische Held bricht in diese Welt mit einer kühnen That, welche ihre Fäden verwirrt; der epische spinnt sich in diese Fäden ein und entwickelt sich erst aus diesem Kulturgespinnst zu einem Falter, welcher die Farben schönster Menschlichkeit auf seinen Psycheschwingen trägt. Die stillwaltende Notwendigkeit des Epos nimmt alle Bedingungen der menschlichen Existenz in sich auf. Vor dem Auge des Epikers schwebt immer der ganze Kosmos. Er ist kein sittlicher Rhadamanth! Er sieht den einzelnen verstrickt in ein Netz von Elementen, welche Natur und Kultur ihm über das Haupt geworfen; seine Entwickelung ist ein Kampf mit ihnen; der Epiker schaut ihn mit den Augen des Spinoza sub specie aeternitatis an und zeigt uns im Ringen des einzelnen das Ringen der ganzen Menschheit.

Aus diesem Anlehnen an die unerbittliche Logik des Weltgesetzes, an die fest ineinander greifende Kette von Ursache und Wirkung folgt für die Komposition des Epos die Notwendigkeit einer stetigen Entwickelung, eines ununterbrochenen Fortschrittes ohne Sprünge in Raum und Zeit. Der Epiker kann uns durch weite Räume führen, aber wir müssen den Helden Schritt für Schritt auf seiner Wanderschaft begleiten. Es darf keine Lücke eintreten, wo uns seine Führung verläßt. Hierin unterscheiden sich sehr zu ihrem Nachteil neuere epische Versuche, wie Lingg's „Völkerwanderung", in der wir oft in einer Strophe

Digitized by Google

über ganze Länder und Menschenalter mit einem Sprunge der Phantasie hinweggeführt werden, von den ehrwürdigen Meistern des Altertums. Die Irrfahrten des Odysseus von Ilium bis zu seiner Heimkehr nach Ithaka erfahren wir in ihrem vollständigen Zusammenhang, wenngleich ihre Erzählung in sich gebrochen ist, da sie teils der Dichter selbst vorträgt, teils seinen Helden vortragen läßt. Dadurch tritt eine kleine, aber spannende Verschiebung in der Zeit ein, indem wir das Spätere mit dem Helden selbst miterleben, ehe wir das Frühere aus seinem Munde erfahren. Das Gesetz epischer Stetigkeit wird dadurch nicht verletzt; denn die Erzählung selbst schließt sich zwanglos als eine Begebenheit an die Kette der andern an. Wenn wir Odysseus bis zu den Fäaken, Äneas bis zur Dido begleiten, so gehört die Erzählung des Vergangenen mit in den Kreis der Erlebnisse der Helden. Der neue Roman hat von diesem Kunstgriffe der alten Epiker, diesen Einschachtelungen des Früheren in das Spätere, der kleinen Erzählung seiner Helden in die große des Dichters, einen ausgedehnten Gebrauch gemacht. Da uns der Epiker gleich in medias res führen soll, so ist er in seinem guten Rechte, früheres zur Motivierung nachzuholen. Auch er darf die Spannung des Hörers nicht vernachlässigen. Nur aus solcher Vernachlässigung erklärt sich die ausgesprochene Abneigung der Neuzeit gegen die erhabene Langeweile des großen Kunstepos, gegen dies Waten in epischem Sande. Wenn man mit Schiller sagt: „der epische Dichter schildert uns das ruhige Dasein der Dinge in ihren Naturen, sein Zweck liegt schon in jedem Punkte seiner Bewegung;“ so schwebt man in Gefahr, das lebendige Ziel zu vergessen, das dieser Bewegung vorschweben muß. Die Wahrheit dieser Behauptung trifft die epische Darstellungsweise und ihre verweilende Plastik; aber als Grundgesetz des Epos hingestellt, wäre

Digitized by Google

sie in ihrer Einseitigkeit bedenklich. Kein neuer Roman ist spannender als die Odyssee — und wenn man die Langweiligkeit der Messiade damit vergleicht, so erkennt man, daß die epische Kunst des Homer bei weitem größer war, als die Klopstock's. Zwar die Spannung des Epikers ist andrer Art, als die des Dramatikers. Diese geht energisch, bestimmt, rasch nach der Zukunft; jene bewegt sich langsam, unter zahlreichen Hemmungen, dem festen Ziel entgegen, einem Ziel, das als Ausgangspunkt einer organischen Entwickelung mit Notwendigkeit gegeben ist und deshalb eine gewöhnliche Neugierde nicht zu überraschen vermag. Die Spannung des Epikers geht auf die Vergangenheit. Im Drama muß der Zuschauer von Hause aus mit im Geheimnis, das Signalement der einzelnen Personen muß ihm vollständig klar sein; die Überraschungen, Verwechselungen finden nur unter den Mitspielenden selbst statt; für das Publikum giebt es kein zugeknöpftes Inkognito. Wohl wird hiergegen vielfach gefehlt; aber die unverhofften Entpuppungen, die auch für den Zuschauer geheimnisvollen Gestalten sind undramatisch! Ganz anders im Epos, im Roman! Hier finden die Mysterien der Vergangenheit ihre Stelle! Die handelnden Personen haben ihre Antezedentien, die sich uns erst allmählich enthüllen, ähnlich wie wir im Verkehr des Lebens mit Charakteren zusammentreffen, deren Vergangenheit uns erst nach und nach offenbar wird! Die Kunst des Epikers besteht nun darin, auf diese Vergangenheit zu spannen, diese Spannung zu steigern und die Enthüllungen in einem entscheidenden Moment eintreten zu lassen, wo sie sich bedeutsam in den Gang der Geschicke verweben.

Das moderne Epos, der Roman, wird kaum ohne diese Spannung wirken können, die eine naivere Zeit entbehren konnte. Die Welt der Wunder, die sich in den Thaten der Götter und Helden in erstaunenswerter Weise enthüllte,

Digitized by Google

welche die Gemüter mit seltenem Zauber gefangen nahm, bedarf in einer Zeit des nil admirari und der verschollenen Himmelsgeheimnisse eines Ersatzes, der nur in den wunderbaren Verschlingungen des Geschickes, welche die Gemüter anregen und spannen, gegeben sein kann. Das Epos ist eine allmähliche Evolution verzweigter Geschicke; es liegt ebensoviel jenseits seiner Schwelle, wie diesseits, und es ist die Kunst des Epikers, weder zu früh, noch zu spät mit dem richtigen Tempo ein plötzliches Licht auf die dunklen Massen fallen zu lassen, sie aus der Nachtseite in die Tagseite der Geschichte zu rücken. Ganz anders spannt der Dramatiker, der uns sein Drama wie ein Schachrätsel vorführt, wo uns die bestimmten Figuren und ihre bestimmte Stellung von Hause aus gegeben sind, und wo es nur auf die entscheidenden Züge ankommt, die in gewandter und überraschender Kombination das Rätsel lösen. Dramen, die aus Romanen ungeschickt gebildet sind, zeigen in zahlreichen Erzählungen des Vergangenen, das noch jenseits des ersten Aktes liegt und oft erst im letzten zur Sprache kommt, unverhüllt ihren epischen Ursprung und die Verwechselung der epischen Spannung mit der dramatischen.

Wir haben schon oben gesehen, inwiefern das Epos *Einheit der Handlung* erfordert. Diese Einheit schließt die *Episode* nicht aus; im Gegenteil, „die Selbständigkeit der Teile macht," wie Schiller sagt, „einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes aus." Die dramatische Handlung schießt wie ein Pfeil nach dem Ziel; die epische schlängelt sich wie ein Bach nach demselben hin. Alle die Krümmungen und Biegungen, alle die Ausweichungen bis zu halber Rückkehr gehören zum Wesen des Epos, das an keiner lieblichen Stätte, die sein Gang berührt, vorbei zu eilen braucht. Das Epos giebt uns ein Weltbild, dessen Spiegel der Held ist, das Drama ein Heldenbild, dessen Spiegel die Welt

Digitized by Google

ist. Ja man kann im Epos überhaupt nur von Episoden sprechen, wenn man nicht das bestimmte Ziel, das seinen Schlußstein bildet, ins Auge faßt. Der Epiker darf das Ziel indes ebenso gut aus dem Auge verlieren, um das Weltbild nach einer andern Seite hin zu vertiefen, mag die Beziehung zum Helden auch so locker wie möglich sein. Freilich darf eine Episode nicht ein dramatisches Interesse haben, das außerdem nicht einmal dazu dient, das Kulturgemälde zu vollenden. So muß die Episode von Olind und Sophronia im zweiten Gesange von Tasso's Jerusalem als müßiges Beiwerk getadelt werden. Schöne Episoden sind ein Schmuck des Gedichtes und außerdem ein wirksames Mittel des epischen Kontrastes, indem der Dichter durch sie das Ernste und Heitere, Strenge und Zarte zu verschmelzen vermag. Wie der Epiker in den Episoden den geraden Weg der Handlung verläßt: so hemmt er ihn durch zahlreiche retardierende Motive. Der Strom des Epos verläßt infolge dieser Hemmungen sein enges Bette; er wird zum See, der sich in die Weite ausdehnt, und kehrt dann wieder in engere Grenzen zu geradem Laufe zurück. Die Winde des Äolus, welche, von den neugierigen Genossen des Odysseus aus ihren Schläuchen entlassen, das Schiff des Helden zur Insel des zürnenden Sturmgottes zurücktreiben, sind zugleich ein Bild und Beispiel dieser Hemmung. Auch ist es nicht gleichgültig, wo der Epiker den Faden der einen Begebenheit fallen läßt, um den einer andern aufzunehmen, welche zum ganzen Verlauf seines Epos gehört. Homer verstand dies ebenso gut, wie es Eugéne Sue versteht, und wußte mit der epischen Technik in einer Weise Bescheid, welche noch für die spätesten Epigonen lehrreich ist. Er schildert uns z. B. die Reise des Telemachos und seine Heimkehr, ehe er sich zu dem in der Grotte der Kalypso weilenden Odysseus wendet; aber er läßt den jungen Helden

Digitized by Google

nicht sicher in den Hafen von Ithaka einlaufen. Er schildert uns die Verschwörung der Freier gegen ihn, die angstvolle Erwartung der durch ein Traumbild erregten Penelope; und dann schließt er mit den Versen:

Aber die Freier im Schiff durchsegelten flüssige Pfade,
Stets des Telemachos Mord in grausamer Seele bewegend.
Mitten liegt in dem Meer ein Eiland schroff von Geklippe,
Dort wo Ithaka scheidet der Sund von der felsigen Samos,
Astoris, nicht sehr groß; da empfängt mit doppelter Einfahrt
Schiffe der Port; hier lauernd erwarten ihn die Achaier!

Und hier bricht er ab und erzählt in einer langen Reihe von Gesängen die Schicksale des Odysseus! Wie wird Telemachos ankommen? Wird er dem Hinterhalt der Freier glücklich entgehen? Wird die sorgenvolle Mutter den Geretteten wieder in die Arme schließen? Mit diesen ungelösten Fragen entläßt uns der Dichter, hemmt die Erzählung mitten in ihrem Verlauf und führt die Entwickelung der Hauptbegebenheit weiter fort. Durch diese Hemmung fesselt er zugleich! Während wir weiter hören oder lesen, bleibt im dunklen Grunde unsres Gemütes die Erwartung zurück, den weiteren Fortgang jener abgebrochenen Begebenheit zu erfahren. Dieser *epische Effekt* des Hinausschiebens ist dem dramatischen entgegengesetzt. Der Epiker schließt einen Abschnitt seiner Dichtung in hemmender und abbrechender Weise; der Dramatiker im Gegenteil schließt den Akt mit einem entscheidenden, zu voller Geltung gebrachten Moment der Handlung. Die Technik des neuen Romans, für welche das geschickte Abbrechen und Aufnehmen der Fäden ein wesentliches Mittel ist, das Interesse immer wach zu halten, kann sich daher auf das Muster der ältesten Volksepopöen berufen.

Was nun die Darstellungsweise des Epos betrifft, so läßt sie sich am schlagendsten als eine „*plastische*" be-

Digitized by Google

zeichnen. Hegel nennt die Bilder des Epikers „Skulpturbilder der Vorstellung." Fest auf sich selbst ruhend, wie aus Erz und Marmor gegossen, klar, bestimmt, von zusammenhängenden Linien und Formen, bis ins einzelne ausgeprägt, sollen die epischen Gestalten vor unsern Augen stehen; alles, was der Epiker schafft, soll ein plastisches Bild sein. Das Epos verlangt die höchste Objektivität des Stils. Auch die innere Welt der Seele muß uns, wie die äußere, in klarem Zusammenhang vorgeführt werden. In unsrer Zeit der größeren Innerlichkeit läßt sich die Empfindung nicht immer durch die Anschauung darstellen; aber die Welt der Empfindungen, der Vorstellungen, die vor der Seele vorüberziehen, muß uns wie ein innerlicher Kosmos in klarer Aufeinanderfolge dargelegt werden! Und niemals darf der Epiker seiner eigenen Empfindung einen beredtsamen Ausdruck vergönnen! Sie darf sich nur in der Wärme und Innigkeit offenbaren, mit der sie die Empfindung seiner Helden durchdringt! Tiefe und zarte psychologische Entwickelungen, wie sie sich in den Romanen einer George Sand, eines Balzac u. a. finden, sind daher echt episch, sobald sie nur am Faden innerer Notwendigkeit verlaufen. Die Objektivität des Epikers kann dadurch nicht verlieren, daß das Objekt ein innerliches wird! Es giebt auch eine Plastik des Seelenlebens, und der Epiker wird heutzutage der größte sein, der allen Bedingungen derselben gerecht wird.

Die Diktion des Epos wird klar und bestimmt, voll und würdig einherfluten! Die seelenvolle Bildlichkeit der Lyrik, die energische Metapher des Drama wird hier durch die ausgeführte Vergleichung vertreten, deren episches Wesen wir schon früher erörtert und die sich wie eine kleine gleichartige Episode in das Rundgemälde des Epos einfügt. Das lyrische Element wird im strengeren Epos und dem ihm nachgebildeten z. B. in „Hermann und Dorothea",

Digitized by Google

sowie im plastischen Roman, wie „Wilhelm Meister" kaum eine Stätte finden können; denn die begeisterte Glut des Epikers ist in seiner Schilderung immer latent und gebunden und darf nie in entfesselter Flamme emporlodern. Anders verhält es sich mit den lyrisch-epischen Mischgattungen, die sich im Mittelalter und in der neuen Zeit ausgebildet haben. Die Ballade, die poetische Erzählung, z. B. Byron's, der sentimentale Roman wie Goethe's „Werther", der humoristische wie Jean Paul's „Titan", nehmen die reichsten Elemente lyrischer Stimmung in sich auf. Da sich diese Gattungen historisch ausgebildet haben und sogar in einer gewissen Breite die Litteratur beherrschen, so kann ihre Berechtigung für unsre moderne Poesie nicht in Abrede gestellt werden. Für die poetische Erzählung würde indes der wesentliche Fortschritt in einer größeren Herausbildung des streng epischen Stils bestehen.

An das Dramatische, das dem Epischen seinem Wesen nach entgegengesetzt ist, erinnert das Epos nur durch den Dialog, welcher in den alten großen Volksepopöen keine geringere Bedeutung hat, als in den neuen Romanen. Doch der epische Dialog ergeht sich in behaglichem Schildern und Ausmalen; nicht bloß der greise gerenische Nestor, sondern auch andere Helden Homer's gefallen sich in einer weitausholenden Geschwätzigkeit, in ausführlichen Erzählungen ihrer Erlebnisse; und selbst wo sie einen in die Handlung eingreifenden Rat erteilen, motivieren sie ihn mit breit ausgeführten Beispielen. Der dramatische Dialog ist bestimmt, schlagend, zweckvoll, charakteristisch; der epische oft nur eine mittelbare Form der Erzählung, indem der Dichter seinen Helden selbst zum Epiker macht und ihm die lebensvollere Darstellung überläßt. Hierher gehört auch die Briefform in einigen neueren Romanen. Der Dialog ist im Drama wesentliche Form, im Epos zufällige Einkleidung.

Digitized by Google

Was nun schließlich die Versform des Epos betrifft, so kommen die indischen Slokas, das Versmaß des Firdusi, die Hexameter Homer's und Virgil's und die Nibelungen- und Gudrunstrophe darin überein, daß ihr Gang vollwogend und majestätisch, die Verszeilen langgestreckt und geräumig und des rhythmischen Wechsels fähig sind. Die italienischen Strophen, Dante's Terzinen, Tasso's und Ariost's Stanzen erreichen dasselbe durch eine Architektonik, welche vorzugsweise auf den Säulen des Reimes ruht. Zu diesen Versformen ist in neuester Zeit der fünffüßige reimlose Jambus in Robert Hamerling's „Ahasveros in Rom", der gereimte in einem Abschnitt meines „Carlo Zeno" und der altepische Vers der Germanen in Wilhelm Jordan's Neudichtung: „die Nibelunge" getreten. Der moderne Roman bedient sich der Prosa, welche allerdings eine minder kunstvolle, aber geräumigere Form für die Darstellung weitverzweigter Kulturverhältnisse ist. Die poetische Erzählung dagegen schillert in den buntesten Rhythmen, wie es der Charakter dieser farbenreichen Zwittergattung mit sich bringt.

Zweiter Abschnitt.

Die Volksepopöe.

Die Volksepopöe ist die große Stammmutter aller epischen Dichtung. Sie gehört einer Kulturepoche an, in welcher das Leben selbst noch keine feste, verständige, organische Gliederung gewonnen hatte, sondern sich gleichsam durch die freie That des Menschen immer von neuem erzeugte. Der aufgeschlossene Sinn für das Schöne und Rechte, Gute und Wahre, der Instinkt des Gemütes bestimmt allein die Handlungsweise der Menschen. Die barbarische Zeit roher Gewaltthat liegt hinter ihnen; aber noch sind sie nicht in

Digitized by Google

ein Zeitalter getreten, in welchem die Norm bestimmter und fester Satzungen als Staatsmacht, religiöses und moralisches Kredo den Willen des einzelnen einem allgemeinen Gebot unterordnet. Noch fehlen alle weitläufigen Vermittelungen einer Kultur, welche tausend Hände für einander arbeiten läßt, so daß weder der Gebrauch, noch der Genuß frisch von der Quelle schöpft, sondern beide sich nur ein Produkt aneignen, das bereits die Stempel einer vielfachen Arbeit trägt. Wie ganz anders ist das jugendliche, das heroische Zeitalter! Da hat der Held das Schiff selbst gezimmert, auf dem er das Meer durchgleitet, den Wagen selbst gebaut, auf dem er in die Schlacht eilt, das Roß selbst gezogen, das er an den Wagen anschirrt! Nichts ist ihm fremd und äußerlich; in allem sieht er seine Thätigkeit, spiegelt sich seine Kraft. Kein kategorischer Imperativ, kein moralisches „Sollen" läßt ihn so oder anders handeln; er folgt den Eingebungen des Augenblickes, der Götter. Achilleus schleift in grausamem Triumphe den getöteten Hektor um die Mauern Trojas, gewährt aber mit menschlicher Rührung die Bitte des greisen Priamos, des eigenen alten Vaters gedenkend! So sind diese Helden! Feurig folgen sie dem wilden und edlen Zug ihrer Natur; es sind keine nach Paragraphen gemodelten und zugestutzten Menschen; es sind Söhne und Enkel der Götter! Darum sind auch diese Götter selbst für die Volksepopöe eine Notwendigkeit und es giebt keinen schieferen Ausdruck, um ihre Wirksamkeit in diesen Epen zu bezeichnen, als den einer „Göttermaschinerie." Nichts ist maschinenmäßig in diesem Verkehr der Götter und Menschen! Die Mächte der Natur und des Gemütes haben Menschengestalt angenommen. Das Meer, das dem Odysseus die Heimkehr wehrt, wird zum zürnenden Poseidon; und die Besinnung, die in der Brust des zornigen Achilleus erwacht, erscheint hinter ihm als Zeus' blauäugige Tochter Athene und faßt

Digitized by Google

ihn an seinem goldgelockten Haupthaar. Die Ermattung des Patroklos stellt der Dichter dar, indem Apoll dem Helden, der die unbesiegbaren Waffen des Achilleus trägt, in Rücken und Schultern schlägt, ihm die Lanze zerbricht, den Helm vom Haupt und den Schild von den Schultern reißt und den Harnisch löst! Und dem Odysseus, als er im Kampfspiele der Fäaken den schwersten Stein am weitesten schleudert, erscheint Athene in der Gestalt eines freundlich zunickenden Fäaken, der ihm die Stelle bezeichnet, wo sein Stein liegt, allen andern weit voraus! Wie liebenswürdig ist hier das trostreiche Siegesgefühl in der Brust des Helden in eine menschlich-göttliche Gestalt verwandelt! Und die Wildheit des allgemeinen Krieges, der nicht bloß die einzelnen Helden, sondern die kämpfenden Völker selbst im entfesselten Sturm der Schlacht gegeneinander führt, erscheint als Ares, der tobende Gott, und Götter kämpfen gegen Götter.

Die homerischen Götter sind indes nicht bloß personifizierte Mächte des Lebens; es sind individuelle, plastische Gestalten; sie haben ihre eigene Geschichte, ihre eigene Lebenswirklichkeit. Doch sie sind in den Äther der olympischen Heiterkeit getaucht und kein rauher Konflikt darf sie berühren. Wohl wagt der kühne Diomedes, Aphrodite mit der Lanze zu verwunden durch die unsichtbarmachende, von den Chariten selber gewebte Hülle. Laut schreit die Göttin auf; unsterbliches Blut, klarer Saft rinnt aus der Wunde, und die Schmerzbetäubte wird von der windschnellen Iris aus dem Getümmel zum Olympos getragen, wo ihre Wunden von Dionens mütterlicher Hand geheilt werden; denn kein sterbliches Los ist ihr beschieden! Auch Ares schmachtet in Fesseln, Here wird von Amphitryons Sohn verwundet; doch kurz und vorübergehend ist die Passion der olympischen Götter. In ihrer Ab- und Zuneigung zu den Sterblichen folgen sie den Eingebungen der Laune; sie wählen ihre

Digitized by Google

Günstlinge nach Wohlgefallen. Ihre unsterbliche Heiterkeit ist so frei von der Verdumpfung irdischer Moral, daß sie mit unermeßlichem Lachen sehen, wie die ehebrecherische Aphrodite mit Ares ruht in Liebe gesellt, von den künstlichen Banden des sinnreichen, hinkenden Gatten gefesselt! Und der Argostöter Hermes empfindet nur Neid über diese Beschämung und ruft:

Band', auch dreimal so viel' unendliche, möchten mich fesseln,
Und ihr all, o Götter, es schaun und die Göttinnen alle!
Dennoch ruht' ich gern bei der goldenen Aphrodite.

Die Götter des Homer sind seine Heroen, den Bedingungen der Sterblichkeit entnommen, in selige ätherische Freiheit versetzt! Wie hinter den Helden des Homer die Kulturkämpfe des barbarischen Zeitalters: so liegt hinter seinen Göttern der ernste Titanenkampf, das Ringen mit den Mächten des Abgrundes! Die Olympier und die Helden der Ilias und Odyssee befinden sich in der goldenen Mitte einer harmonischen Zeit und werden als die Urtypen göttlicher Menschen und menschlicher Götter ewig zusammen genannt werden.

Die indischen Götter des Mahabharata und Ramayana erfreuen sich nicht dieser harmonischen Klarheit. Hier wiegt eine theologische Dogmatik vor; mitten in der Schlacht trägt Krishna dem Ardshuna auf einem Streitwagen die achtzehn Gesänge umfassende Episode Bhogawatgita vor, eine äußerlich eingeschobene mystische Dogmatik! Im deutschen und persischen Volksepos vertritt ein seltsames Zauberwerk, wie Siegfrieds Tarnkappe, die raubenden Greife, der Zauberpfeil der Semiurg, die Göttermaschinerie! In den „Nibelungen" wie im „Schahname" sind es trotzige, auf sich selbst stehende Heroen, dort ein Heidentum ohne Götter, hier ein erhabener Fatalismus! In den Gesängen

Digitized by Google

Ossian's vermitteln die auf Wolken schwebenden Heldenschatten den Himmel und die Erde.

Zu den Bedingungen des heroischen Epos, welche allen diesen großartigen Gedichten gemeinsam sind, gehört die Selbständigkeit und Unabhängigkeit der kämpfenden Helden, die dem Oberfeldherrn nur als freie Bundesgenossen folgen. Der zürnende Achilleus sondert sich mit seinen Myrmidonen vom Kampfe ab; ebenso Karna in dem „Mahabharata", der sich mit Bhishma erzürnt hat. In der „Gudrun" sendet Frau Hilde Boten zu ihren Freunden, zu Herwig, dem Dänen Horand, zu Morung, Frute, Wate von Sturmland, um sie zum Kriegszug nach der Normandie aufzufordern. Gleichberechtigte freie Helden ziehen in den Kampf! Nur in den „Nibelungen", demjenigen Volksepos, das in seiner Motivierung von dramatischer Innerlichkeit ist, wird das Vasallentum des Dienstmanns Hagen, welcher Siegfried ermordet, als entscheidendes Motiv betont.

Eine vergleichende Anatomie des Volksepos, zu der Carrière[1]) einige geistvolle Umrisse gegeben, läßt uns zwischen dem indischen, griechischen, persischen und deutschen bedeutsame Ähnlichkeiten entdecken. Bei allen vier Nationen ist ein feuriger Jugendheld, Karna-Achilleus-Sijawusch-Siegfried, die am meisten fesselnde Erscheinung. Karna, der Sohn des Sonnengottes, hat von seinem Vater einen undurchdringlichen Panzer erhalten; Achilleus ist in den Styx getaucht und nur an der Ferse verwundbar; Siegfried ist unverwundbar durch das Blut des erschlagenen Drachen Fafnir und nur an einer Stelle zwischen den Schultern verletzlich. Alle diese Lichthelden fallen in der Pracht und Blüte der Jugend; sie wahrten nicht ihre Reinheit; sie traten in nähere Berührung mit dem feindlichen Element;

[1]) „Wesen und Formen der Dichtkunst" S. 305 u. flgde.

Digitized by Google

Achilleus durch seine Ehe mit der Polyxena, Sijawusch durch seine Vermählung mit Ferengis, der Tochter Afrasiabs, Siegfried durch seine Heirat mit Chriemhild, durch seine Verbindung mit den Nibelungen, den Kindern des Abgrundes! Aber im Untergange dieser Sonnensöhne liegt zugleich eine ahnungsvolle Wehmut ausgedrückt, jener elegische Zug, der durch Ossians Heldengedichte geht, am ergreifendsten, wo er am Grabe seines Sohnes Oskar weint, die ewige Klage, daß nichts Edles und Herrliches in dieser Welt Bestand hat, und daß die Jugend selbst ein früher Tod ereilt. Und auch das Jugendalter der Welt, das solche Helden schafft, hat keinen Bestand! Das ist ein Zug weltgeschichtlicher Trauer, der durch diese großen Epopöen geht. Auf den Fall jener Lichthelden folgt die Rache: Iliums Zerstörung, Kai Kosrus Rachezug gegen Turan, der Untergang der Burgunder durch Chriemhild! In diesen blutigen und düstern Katastrophen findet die epische Volkssage ihren Schlußstein.

Sehr richtig hat Carrière darauf hingewiesen, daß dem großen Epos des Völkerkampfes und Heldentodes meistens ein sanfteres Epos zur Seite ging, dessen Mittelpunkt die Verherrlichung der weiblichen Treue bildet: „Nal und Damajanti", die „Odyssee", die „Gudrun". „Nal und Damajanti" ist bekanntlich eine Episode des „Mahabharata", eine umgekehrte Odyssee, in der das Weib in Wäldern und Städten umirrt nach dem Manne, der sie verlassen, bis sie das Geschick wieder miteinander vereinigt. Doch man könnte das „Ramayana" selbst als das Epos der Treue betrachten, indem ja sein Held Rama die geliebte Gattin Sita dem Wildnisriesen Ravanas auf einem siegreichen Heereszug nach Lanka (Ceylon) wieder abkämpft. Sita beweist ihre Treue durch eine Feuerprobe. Auch hier bildet die glückliche Vereinigung der getrennten Gatten den Schluß des Epos, das in seinem abenteuerlichen Zug in die

Digitized by Google

Ferne, einem Zug von kulturbringender Bedeutung, die durch den Pflugträger, der den Helden begleitet, ausgedrückt ist, in dem märchenhaften Zauber, der um diese Völker in der Ferne, die Affenvölker und ihre Helden, schwebt, in seiner nicht auf einen Punkt konzentrierten, sondern hinausschweifenden Kampfeslust an die Odyssee erinnert.

Auch darin kommen alle diese Volksepopöen überein, daß das Volk in den entscheidenden Zügen der Sage dem Sänger vorgedichtet hat, der mit künstlerischer Kraft und künstlerischem Bewußtsein aus diesen Überlieferungen ein organisches Ganze schuf. In ihrer letzten Gestalt tragen sie ein einheitliches Gepräge, das nicht bloß auf eine ordnende Hand, sondern auf einen schöpferischen Genius hindeutet, der wie eine Sonne über dieser Sagenwelt aufging und ihre zerstreuten Gestalten in ein gemeinsames und ewiges Licht setzte.

Unter allen diesen Epopöen nehmen Homer's „Ilias" und „Odyssee" den ersten Rang ein. Diese hellenischen Volksbibeln sind zugleich gesetzgeberisch für das Epos aller Zeiten. Das Epos als die plastische Dichtung mußte seine höchste Blüte in jenem Volke jugendlicher Plastik erreichen, das, einzig in der Weltgeschichte, dies Ideal der klaren und festen Formenschönheit vertritt. Die Ilias behandelt den Kampf vor Troja, nicht seine zehnjährige Belagerung, sondern die entscheidenden Ereignisse des letzten Jahres, welche den Sturz der Feste herbeiführten, Ereignisse, die ihren Mittelpunkt im jugendlichen Heldencharakter des Achilleus finden. Die Odyssee behandelt die Heimkehr von Troja, indem sie ebenfalls einen Helden, den Odysseus, zum Mittelpunkte macht und die Schicksale der andern heimkehrenden Helden nur in zerstreuten Erzählungen einschaltet. Die seltene Meisterschaft einer maßvollen Darstellung, die von jeder Überladung frei und doch reich an gesättigten Farben ist;

Digitized by Google

die großartige Auffassung, welche, ohne die Einheit des Epos zu opfern, ein Kultur- und Weltgemälde entrollt; die unendliche Naivetät eines glücklichen Zeitalters, die sich in diesen Göttern und Helden ausspricht; die kunstvolle Komposition, welche eine echt epische Steigerung und Spannung nach Zielen hin, die von Anfang an klar und bestimmt sind, zur Geltung bringt; die Plastik der Charaktere, die bei allem Reichtum der Züge doch harmonisch, bei aller Kraft und Größe doch echt menschlich sind; eine rhythmische Behandlung, welche den Hexameter selbst, wie einen marmornen Vers, zu vollkommenem plastischem Ausdruck meißelt: alle diese Vorzüge machen aus jenen jonischen Gesängen ewige Muster der Kunst, aus denen noch die spätesten Geschlechter die harmonische Durchdringung von Form und Inhalt erlernen werden, welche das Wesen des echten und unsterblichen Kunstwerkes ist.

Die indischen Epopöen, „Mahabharata" und „Ramayana", besonders die erstere, sind reich an großen und phantasievollen Zügen; der Kampf der Helden auf ihren Elefanten und Streitwagen ist oft mit anschaulicher Plastik geschildert; das indische Naturleben tritt mit exotischem Arom vor uns hin, und die Lieblichkeit der Idylle erinnert oft an ähnliche Situationen in den Epen Homer's; aber es fehlt dem ersten Riesenepos mit seinen hunderttausend Sloken die künstlerische Einheit, die geschmackvolle Anordnung; ein theosophischer Wust überwuchert das Ganze; es ist ein ungelichteter Urwald der Phantasie. Und auch das zweite Epos, die maßvollere Schöpfung des Valmiki, kann sich mit den Homerischen Gedichten weder an Klarheit, noch an Rundung messen.

Vergleichen wir aber unsre alten deutschen Volksepopöen mit den Homerischen, so entdecken wir alsbald den mehr nach innen gewandten germanischen Geist, welcher die That

Digitized by Google

den Helden ins Gewissen schiebt; wir finden Züge von mehr dramatischer als epischer Kraft, starke Charaktere, die auf sich selbst ruhen, jene seltsame Mischung von Treuherzigkeit und Wildheit, Liebenswürdigkeit und Barbarei, welche dem altgermanischen Charakter eigen; wir finden die Frauen als bestimmende Mächte, aus den Tiefen ihres Gemüts heraus die blutigen Thaten geboren. Dagegen befremdet uns in der Darstellung das Holzschnittartige, Nüchterne, Kahle; die farblose Erzählungsmanier, die Gleichgültigkeit gegen die Bedeutung der Ereignisse, indem oft das Unwichtige ausgemalt, das Wichtige flüchtig skizziert wird und eine nicht geringe Zahl roher Motive, wie z. B. die Bändigung der wilden Brunhild durch den unsichtbaren Siegfried! Die Helden der „Nibelungen" und der „Gudrun" haben bei weitem nicht jene volle menschliche Bestimmtheit, wie die des Homer; sie werden uns mit einzelnen, oft abstrakten Zügen geschildert! Und wenn uns auch der Bart des biedern Wate in der „Gudrun" mit größerer Anschaulichkeit gemalt wird, als das blonde Gelock des Menelaos, so können wir uns doch mit diesem gutmütigen Frauenschlächter, diesem nordischen Nena Sahib nicht befreunden. Wenn uns daher die altgermanische Heldenwelt durch ihre Innerlichkeit näher zu treten scheint, als die homerische, so hat diese Innerlichkeit in ihrer gewaltsamen Art und Weise, in der Mischung kecker Kontraste des Gemüts, doch wieder etwas Befremdendes für uns; wir fühlen uns den Charakteren Homer's verwandter; denn sie vertreten das Ideal einer schönen Menschlichkeit. Selbst die hellenischen Frauen, die sinnige, häusliche, ausharrende Penelope, die schöne, leichtfertige Helena, entsprechen dem weiblichen Ideal mehr, als die Mannweiber der Nibelungen; tritt doch sogar Chriemhild, die anfangs ein sanfteres Gegenbild gegen die wilde Brunhild zu sein scheint, nachher als eine ganze Geschlechter vertilgende Rachefurie auf! Anders verhält es

Digitized by Google

sich freilich mit der Gudrun, dem würdigen Gegenbilde einer Damajanti und Penelope, deren in jeder Bedrängnis ausharrende Treue einen rührenden Eindruck macht. Die Befreiung der Gudrun durch die Helden des Nordlandes entspricht der Befreiung der Penelope von den umwerbenden Freiern durch die Hand des Odysseus; nach der blutigen Katastrophe tritt ein sanfter, versöhnender Schluß ein, der durch die mehrfachen Hochzeiten in der „Gudrun" im Sinne des ritterlichen Epos und des modernen Lustspiels in luxuriöser Weise ausgeführt ist.

Das große Epos von Iran, das „Schahname" des Firdusi, ist in der Naivetät der Darstellung allerdings dem Homerischen verwandt, indem durch alle Urpoesie gleichmäßig die frischen, von keiner Zivilisation abgestreiften Züge echter Menschlichkeit gehen. Doch fehlt diesem Epos jene streng geschlossene Einheit, welche über alle Episoden übergreift; es fehlt den Charakteren jene in sich selbst sichere Gediegenheit der Homerischen Helden, welche den Göttern das Übermenschliche überläßt. Das Epos von Iran hat freilich keine Göttermaschinerie; es stellt seine Helden ganz auf eigene Füße; aber gerade dadurch wachsen sie oft über das menschliche Maß hinaus zu urweltlicher Titanengröße. Und fehlt der heitere Olymp mit seinen Menschengöttern, so rauschen doch unheimliche Fabelwesen, wie die Simurg mit düsterem Flügelschlag durch die Dichtung und wirken bestimmend auf das Menschenschicksal ein. Diese Simurg und die dunkle Welt der Zauberei, die Welt phantastischer und kolossaler Gestalten, erinnert an die germanisch-nordische Sagenwelt; und in der That begegnen wir hier auch der verwandtesten poetischen Form. Das Epos von Iran ist ein Epos des persischen Rittertums, ein Cyklus von Sagen, der über Geschlechter hinübergreift und dessen einzige Einheit der Kampf der Fürsten und Helden von Iran gegen ihre Feinde ist.

Digitized by Google

Es ist ein Krieg der Völker und Massen, wie in der „Ilias"; blutige Schlachten werden geschildert; aber wie dort bilden auch hier diese sich hinwürgenden Massen, so viel Zinken- und Tubalärm auch ertönt, so viel Blut auch vergossen und Staub aufgewühlt wird, mehr den dunklen Hintergrund des Gedichts. Der Kampf ist wesentlich ein Zweikampf; die letzte vollgültige Entscheidung ruht auf der Tapferkeit der einzelnen, der vorleuchtenden Helden. So erinnert „der Kampf der elf Recken" an den Kampf der Horatier und Curiatier; so kämpfen Human und Bischen, Rustem und Isfendiar. An das deutsche Volksepos erinnert das persische auf der andern Seite wieder durch jene in die Tiefe des Gewissens zurückgehenden Konflikte, wie sie im „Untergang des Sijawusch," dem Höhenpunkt des Schahname, enthalten sind. Der junge Prinz hat Afrasiab, den Schah von Turan, in einer dreitägigen Schlacht geschlagen und auf seine Bitte mit ihm Frieden geschlossen. Doch Kai Kaws, der Vater des Prinzen, nur auf die vollständige Vertilgung des Todfeindes bedacht, gerät über diesen Friedensschluß in höchsten Zorn und befiehlt Sijawusch, die von Afrasiab gestellten Geißeln ihm zuzusenden, den Krieg aber nichtsdestoweniger fortzuführen. So steht Sijawusch schwankend zwischen dem Gehorsam gegen den Befehl des Vaters und Gebieters und zwischen der Gewissenspflicht, treu zu halten an dem gegebenen Wort und abgeschlossenen Vertrag. Er entscheidet sich für das letztere, heiratet die Tochter des Afrasiab, fällt aber den Hofintriguen zum Opfer und wird in grausamer Weise ermordet. Trefflich ist es motiviert, wie dieser Prinz des lichten Iran sich in das finstere Turan verirrt und wie ihn dort die aufgebäumten Schlangen des nächtigen Reiches erwürgen. Nichts hätte uns den Gegensatz der beiden Reiche so klar an den Tag legen können, als dies Hinüberwandeln des Sterns von Iran in die Sphären von Turan und sein

Digitized by Google

beweinenswertes Erlöschen am mitternächtigen Himmel. Doch dieser Konflikt des Siawusch, in welchem die freie Selbstbestimmung des Helden in ihrer letzten Spitze die Entscheidung trifft, ist im höchsten Sinne tragisch, und dieser Abschnitt des persischen Epos ist noch mehr als das Schicksal der Nibelungen in dramatischer Weise motiviert. Ebenso giebt es Abschnitte im „Schahname", in welchem die Lyrik überwiegt, wie z. B. „Sal und Rudabe", das Gemälde eines indischen Frühlings, unter dessen Rosen und Jasminen sich am Anfange der Zeiten zwei für einander geschaffene Wesen begegnen und den Bund für Leben und Tod schließen. Wenn das Schwelgen in dem Reize der äußeren Erscheinung, das üppigprangende Kolorit in dieser Darstellung leidenschaftlicher und zugleich zarter Liebe bezeugen, daß dieselbe unter dem glühenden Himmel entstanden ist, dem wir das „Hohe Lied" und die „Gitagovinda" verdanken, so fehlt doch nicht „ein dem abendländischen Gefühl verwandter Zug sanfter Schwärmerei und Schwermut." (Schack.) Mit ebenso reicher lyrischer Fülle ist die Beschreibung des Lustortes von Siawusch, Gangdes, und seiner paradiesischen Umgebung ausgemalt. Während daher das Homerische Epos ein Muster des streng epischen Kunstwerkes ist, während die „Nibelungen" dramatisch-episch, aber ohne jeden lyrischen Zug sind: gehört das Schahname mehr zu jenen inkommensurabeln Dichtungen, wo Episches, Dramatisches und Lyrisches sich üppig durcheinander ranken. Das persische Heldenbuch verleugnet den Charakter orientalischer Poesie nicht, wenn es auch gegen die kolossale und phantastische Erhabenheit der indischen noch maßvoll erscheint. Die hyperbolische Darstellungsweise ist auch bei Firdusi vorherrschend. Die Hyperbel ist hier kein müßiger Schmuck; sie liegt den Handlungen und den Charakteren zu Grunde. Um uns einen Helden interessant zu machen, häuft

Digitized by Google

Firdusi auf ihn eine Fülle des Außerordentlichen, sodaß er durch das Unglaubliche seiner Kraft und seiner Leistungen hoch über gewöhnliche Menschenkinder hinauswächst.

Wir haben früher als einen gemeinsamen, oft mehr, oft minder ausgeprägten Zug dieser Volksepopöen das Elegische erwähnt und finden diesen elegischen Grundton auch bei Firdusi in einigen herrlichen Stellen angeschlagen. Abgesehen von jenen lyrischen Stimmungen, in denen sich die Überzeugung von der Nichtigkeit der Erscheinungswelt spiegelt, gewinnt die Klage über das Nichts und den leeren Schein des irdischen Glanzes in dem Teile der Dichtung, welcher Kai Kosru's Verschwinden behandelt, objektiv-epische Gestalt. Kai Kosru, der ruhmgekrönte Sieger über Turan, ein orientalischer Karl V., wird auf der Höhe seines Glücks welt- und lebensmüde, erklärt seinen letzten Willen, verteilt Schätze und Lehnbriefe an die Großen, nachdem er ihrem Rat und ihren Ermahnungen widerstanden, der dunklen Gewalt seines Schicksals, dem tiefen Drang seiner Seele folgend. Er nimmt rührenden Abschied von den Iraniern und seinen Töchtern, besteigt sein treues, schwarzes Roß Bahsad, das in der Dichtung mehr eine elegische Rolle spielt, wie Rustem's Roß Reksch eine heroische, reitet mit seinen treuen Pehlawanen in das wüste Gebirge und verschwindet dort, während in den Wirbeln eines Schneesturmes sein ritterliches Gefolge begraben wird. Dieser Abschnitt hat einen eigentümlich wehmütigen, dunkel ergreifenden Zug. Man sieht, der Dichter schwelgt hier recht in seinen Lieblingsgedanken, die unter seinen Händen greifbare Gestalt gewinnen.

Eine die Objektivität des Epos ganz verschattende Gewalt gewinnt indes diese elegische Lyrik, diese Klage am frühen Grabe jugendlicher Helden und des heroischen Zeitalters überhaupt in den gälischen Gesängen Ossian's. In seinen Hauptepen: „Fingal" und „Temora" ist die Be-

Digitized by Google

handlungsweise der klassischen Homer's vollkommen entgegengesetzt. Beide verherrlichen kriegerische Züge des Kaledonierhäuptlings nach Irland: im ersten eilt Fingal einem bedrängten irischen Häuptling Kuchullin zu Hilfe; im zweiten rächt er die Ermordung des jungen Königs von Erin, Kormak, an seinem Mörder Kairba und schlägt das Heer Kathmors in die Flucht. Es ist der Völkerkrieg der Ilias; aber wie träumerisch ist die Behandlung! Im Nebel wogen die Gestalten durcheinander, und nur flüchtig, wie ein sich durchkämpfender Sonnenstrahl, erhellt die Poesie Ossian's bald den einen, bald den andern seiner Helden! Der Komposition selbst fehlt es nicht an Einheit; aber das Interesse der Handlung geht ganz verloren in diesen lyrischen Schilderungen, welche eine träumerische Beleuchtung der Natur, eine träumerische Stimmung der Seele zum Mittelpunkt des Gedichtes machen, sodaß die kämpfenden Helden selbst nur wie Schattenbilder erscheinen, wie „streitende Geister über Wolken gebeugt." Vergänglichkeit des Lebens und des Ruhmes — das ist's, was Ossian's Seele am mächtigsten durchzittert, und so scheint es, als ließe er die Harfe aus der Hand gleiten, welche die Thaten der Helden feiert, ehe das Lied ausgesungen; denn die Wehmut über die Nichtigkeit alles Irdischen übermannt ihn:

„Barde," sprach Kathmor, „was weckst du mir
Das Gedächtnis derer, die flohen?
Hat sich ein Geist aus dem düstern Gewölk
Zum Ohr dir geneigt, um so Kathmor
Mit Sagen der Vorzeit zu schrecken?
Ihr Bewohner der wolkigen Nacht,
Eure Stimmen sind nur ein Hauch,
Der das Haupt der Distel erfaßt
Und ihren Bart auf die Bäche verstreut."

Die Kulturwelt Ossian's ist bei weitem einfacher als die Homer's und beschränkt sich auf einige dürftige Züge.

Digitized by Google

Der König schlägt den Kampfschild, wenn es zur Schlacht geht; der Barde besingt beim Mahl, wo die Muschel im Kreis geht, die Helden der Vorzeit oder die Geschichte der Liebe; die dem aufgehenden Mond verglichenen Schilde, die Schwerter, Speere und Streitwagen erglänzen in flüchtigem Reflex dämmernder Beleuchtung! Dagegen ist die landschaftliche Natur nicht eine tote Umgebung der Helden; nicht nur die Thaten der letzteren werden den rasenden Stürmen und rauschenden Strömen verglichen, nicht nur sie selbst den verschiedenen Sternen des Himmels: nein, diese hervorbrechenden Waldströme, diese hochaufspritzenden Fluten des Gestades, diese Winde, die über die moosbedeckte Heide wehen und den Bart der Distel zerstreuen, diese Lüftchen im Schilfe des flüsternden Stromes sind ja nur wie Träume, die bald kühn und wild, bald bang und wehmütig durch die Seele der Helden ziehen; diese elegische Natur ist der Spiegel ihres Innern; die Schatten von außen und innen verschmelzen zu jener lyrischen Dämmerung, welche für Ossian die epische Plastik Homer's zu einer Unmöglichkeit macht.

Von den andern Volksepen, von denen wir noch das czechische Epos von „Zaboj und Slawoj", die serbischen epischen Volksgesänge von König Lasar und Marko anführen, verdient das finnische Zauberepos „Kalewala" besonders erwähnt zu werden, weil es den eigentümlichen Charakter dieser Stämme, ihre Sitten, ihre landschaftliche Umgebung mit großer Wahrheit und Anschaulichkeit schildert. Die finnischen Götter treten darin alle auf; die Helden aber sind große Zauberer, und der Wettkampf der Zauberei, zugleich mit einer Hochzeitfahrt um die schöne Tochter Lonhis, der Wirtin des Nordlandes, bildet den Hauptinhalt des Epos. Es ist interessant, hier Anklängen an die griechische Sage zu begegnen. So ist Wainämönen der finnische Orpheus, der größte Sänger, der Erfinder der Leier; alle

Digitized by Google

Wesen, auch die Tiere, lauschen seinen Tönen. Dagegen ist Ilmarinen der finnische Pygmalion, ein wundersamer Schmied, der sich selbst von Gold eine Schöne bildete, die er wieder verließ, als er neben ihr zu ruhen versucht hatte, weil sie bei aller Vollendung der Form so wenig in seinen Armen erwarmen wollte, wie das elfenbeinerne Bild des griechischen Bildners. Die Behandlungsweise ist nicht Ossianisch nebelhaft, sondern von jener frostigen Klarheit und scharfen Zeichnung, wie sie dem starren Winter des baltischen Nordens eigen ist.

Die Volksepopöe ist eine historische Form der Poesie; sie kann in einem Zeitalter wie das unsrige kein selbständiges Bestehen haben. Am nächsten würden ihr noch epische Dichtungen kommen, welche volkstümliche Stoffe der jüngsten Zeit in volkstümlicher Form behandelten. Eine Neudichtung alter Volksepopöen, wie sie Wilhelm Jordan mit großem Talent in seinen „Nibelunge" unternommen hat, wird immer nur als Kunstepos betrachtet werden können. Gab doch auch Goethe die „Achilleis" auf, als eine verspätete und unfruchtbare Studie, während er in „Hermann und Dorothea" dem Ideal episch volkstümlicher Dichtung am nächsten kam.

Dritter Abschnitt.

Das Kunstepos.

Unter Kunstepos verstehen wir, im Gegensatze zur Volksepopöe, die Nachdichtung derselben in einer späteren Zeit, in welcher das goldene Zeitalter der Menschheit, der naive Glauben an die Macht der Götter und die Größe der Helden dahingeschwunden war und die Phantasie der Dichter jene fehlende Frische und Unmittelbarkeit durch ihre Erfindungen zu ersetzen suchte. Als Kunstwerk steht die

Digitized by Google

Volksepopöe, besonders die Homerische, hoch über ihren Nachdichtungen. Das „Kunstepos" ist nicht künstlerischer, sondern nur kunstvoller. Die Epopöe sammelt die Sagen des Volkes und alle Überlieferungen in einer organischen Einheit; das Epos ergreift einen Stoff der geschichtlichen Welt oder der Tradition, die aber nur bestimmten Lebenskreisen, nicht dem ganzen Volke angehört, und schmückt ihn mit Zügen willkürlicher, dichterischer Erfindung aus. Das Genie eines Homer, Firdusi und Ossian ist größer, als das eines Tasso, Camoëns und Milton; denn der Maßstab der heute überschätzten dichterischen Erfindungskraft genügt nicht für das tiefere Wesen des Genies. Die Bedeutung jener großen Volksdichter liegt aber darin, daß der Geist ihrer Nation und ihres Jahrhunderts in ihnen unmittelbar lebendig war, daß der schöpferische Instinkt ihrer Phantasie mit dem politischen und religiösen ihres Zeitalters zusammenfiel, während die Sänger der Kunstepen eine bereits fertige Kulturwelt mit unwesentlichen Erfindungen bereicherten. Wohl sind die Epiker der romanischen Völker Nationaldichter geworden, aber nicht Volksdichter im Sinne Homer's. Nur der große Dante hat die Plastik des Katholizismus mit einer epischen Gewaltigkeit herausgebildet, die ihn jenen ursprünglichen Volksdichtern nähert. Überhaupt steht das religiöse Epos späterer Zeiten der Volksepopöe am nächsten, während die andern Kunstepen sich vergebens bemühten, jenen naiven Verkehr der Götter und Helden durch Erfindungen zu ersetzen, welche in Wahrheit erst den Namen einer Göttermaschinerie verdienten, indem sie an die theatralischen Flugmaschinen und Wolkenwagen erinnerten.

Die Grundgesetze des epischen Stils gelten natürlich auch für das Kunstepos, dessen Hauptverdienst es ist, die Traditionen desselben durch die Jahrhunderte fortgepflanzt

Digitized by Google

zu haben. Das Ziel des Kunstepos kann nur eine Erfüllung mit volkstümlichem Gehalte sein; in seinen gelungensten Schöpfungen steht es diesem Ziele nahe, das auch für unser Jahrhundert nicht aus den Augen gerückt sein dürfte. Man hat allerdings den Roman das Epos der Neuzeit genannt; aber so geeignet seine Form für weitgehende Entwickelungen eines vielseitigen Inhalts und der ganzen realistischen Lebensdarstellung ist, so darf man doch nicht vergessen, daß seine Kunstform nicht die höchste sein, nicht eine höhere für die Gegenwart und Zukunft ausschließen kann. Denn indem der Roman den Kammerdiener des Helden zu spielen das Recht hat, ist er der Höhe großer historischer Persönlichkeiten und Begebenheiten nicht angemessen und läßt zunächst das Bereich des Weltgeschichtlichen für eine epische Dichtung offen, welche durch eine mehr würdevolle und getragene Form das historisch Gegebene zu adeln vermag. Schiller trug sich in verschiedenen Epochen seines Lebens mit dem Gedanken eines solchen modernhistorischen Epos, zu dessen Helden er bald Friedrich den Großen, bald Gustav Adolf wählen wollte. In Bezug auf den ersteren Stoff schreibt er: „Die Idee, ein episches Gedicht aus einer merkwürdigen Aktion Friedrichs des Zweiten zu machen, ist gar nicht zu verwerfen; nur kommt sie für sechs bis acht Jahre für mich zu früh. Alle Schwierigkeiten, die von der so nahen Modernität dieses Sujets entstehen und die anscheinende Unverträglichkeit des epischen Tons mit einem gleichzeitigen Gegenstande würden mich so sehr nicht schrecken. Ein episches Gedicht im achtzehnten Jahrhundert muß ein ganz andres Ding sein, als eines in der Kindheit der Welt. Und eben das ist's, was mich an dieser Idee so anzieht. Unsre Sitten, der feinste Duft unsrer Philosophien, unsre Verfassungen, Häuslichkeit, Künste, kurz, alles muß auf eine ungezwungene Art darin niedergelegt werden und in einer schönen har-

Digitized by Google

monischen Freiheit leben, sowie in der Iliade alle Zweige der griechischen Kultur u. s. w. anschaulich leben. Ich bin auch gar nicht abgeneigt, mir eine Maschinerie dazu zu erfinden; denn ich möchte auch alle Forderungen, die man an den epischen Dichter von seiten der Form macht, haarscharf erfüllen. Diese Maschinerie aber, die bei einem so modernen Stoffe, in einem so prosaischen Zeitalter die größte Schwierigkeit zu haben scheint, kann das Interesse in einem hohen Grade erhöhen, wenn sie eben diesem modernen Geiste angepaßt wird. Es rollen allerlei Ideen darüber in meinem Kopfe trüb durcheinander, aber es wird sich noch etwas Helles daraus bilden. Aber welches Metrum ich dazu wählen würde, errätst du wohl schwerlich — kein andres als ottave rime. Alle andern, das jambische ausgenommen, sind mir in den Tod zuwider, und wie angenehm müßte der Ernst, das Erhabene in so leichten Fesseln spielen, wie sehr der epische Gehalt durch die weiche, sanfte Form schöner Reime gewinnen! Singen muß man es können, wie die griechischen Bauern die Iliade, wie die Gondeliere in Venedig die Stanzen aus dem befreiten Jerusalem. Auch über die Epoche aus Friedrichs Leben, die ich wählen würde, hab' ich nachgedacht. Ich hätte gern eine unglückliche Situation, welche seinen Geist unendlich poetischer entwickeln läßt. Die Haupthandlung müßte womöglich sehr einfach und wenig verwickelt sein, daß das Ganze immer leicht zu übersehen bliebe wenn auch die Episoden noch so reichhaltig wären. Ich würde darum immer sein ganzes Leben und sein Jahrhundert darin anschauen lassen. Es giebt hier kein besseres Muster als die Iliade." Diese Winke Schiller's sind bedeutsam für die Neugestaltung eines volkstümlichen Kunstepos, das weder in dem Roman, noch in der poetischen Erzählung einen vollkommenen Ersatz finden kann. Wir mögen selbst von irgend einer mythologischen und phantastischen Maschinerie ab-

Digitized by Google

strahieren, einer äußerlichen Forderung der Kunstrichter, die Schiller allzu sehr imponierte, obgleich auch auf diesem Gebiete noch ein genialer Treffer möglich ist; wir mögen hinter die ottave rime ein Fragezeichen setzen, ohne indes den Hexameter an ihre Stelle treten zu lassen; aber im wesentlichen zeigen diese Betrachtungen Schiller's unsern Dichtern den Weg zu einer idealeren epischen Kunstform, zu der sich unsre Poesie aus der jungdeutschen Prosa-Zersplitterung und ihren Nachklängen, den ersten Gärungen des modernen Elements, wieder emporraffen muß. Ein historisches Epos in diesem Schiller'schen Sinne wird ebenso hoch über dem historischen Roman stehen, wie Goethe's idyllisches Epos: „Hermann und Dorothea" über den modernen Dorfgeschichten. Und dies meisterhafte Epos zeigt uns zugleich, wie der Roman, auch als Kulturgemälde der Gegenwart, noch eine höhere epische Form neben oder über sich verträgt! Die liebenswürdige Idylle des beschränkt bürgerlichen Lebens, im Gegensatz zu den großen weltgeschichtlichen Bewegungen, die lebensvoll in sie eingreifen, während ihre großen Hauptschläge in der Ferne verhallen, kann allerdings nicht mehr in ebenbürtiger Weise behandelt werden; aber dies Kunstwerk zeigt uns, daß auch die Verhältnisse unsres modernen sozialen Lebens, unsrer Zustände, Einrichtungen, selbst die großen Weltereignisse der Neuzeit sich nicht bloß in der Romanprosa breitschlagen lassen, sondern für die Inspirationen einer höheren Begabung auch noch in einer höheren Form ergiebig sind. Das gute Recht des Romans werden wir später vertreten; aber er kann nicht den großen dichterischen Stil des Epos ersetzen, welcher, nach den subjektiven Erhitzungen und Stürmen einer Durchgangsepoche, deren Niederschlag der Roman ist, gewiß wieder seinen Meister finden wird.

Wir können das Kunstepos, nach seiner historischen Entfaltung, in das historische, das romantische, das

Digitized by Google

religiöse und das komische unterscheiden und wollen auf die einzelnen Arten einen flüchtigen Blick werfen.

1. Das historische Epos.

Das historische Epos der Griechen und Römer lehnte sich vorzugsweise an den Sagenkreis der Iliade an; aber es fehlte allen späteren Dichtern die Homerische Simplizität, Größe und Würde, die Naivetät der Inspiration. Die Einheit der Komposition wurde aufgegeben; das Kunstwerk zersplitterte sich in eine Fülle von Episoden. Die Kykliker verherrlichten die Geschichte der Helena in biographischer Ausführlichkeit („Kypria" von Stasinos), die Geschichte des Achilleus und des Äthiopierkönigs Memnon („Äthiopis" von Arktinos), die Zerstörung Ilions, die Rückkehr der Atriden u. s. f.; ja Eugammon gab in seiner „Telegonie" eine Fortsetzung der Odyssee, deren Held Telegonos, der Sohn des Odysseus und der Kalypso, ist. Andre Kykliker schufen das dorische Epos, indem sie vorzugsweise in der „Thebais", „Ödipodie" u. s. f. den thebanischen Sagenkreis ausbeuteten. Aus dem kunstvollen Volksepos wird eine Art mythischer Geschichtsschreibung in Versen. Spätere epische Dichter einer Epoche, in welcher sich lyrische und dramatische Poesie bereits entwickelt hatten, konnten von diesen Einflüssen nicht unberührt bleiben. So rühmt man an der „Thebais" des Antimachos, dem Lieblingsepos des Kaisers Hadrian, den erhabenen Stil und, im Gegensatze zu Homerischer Einfachheit, die uneigentliche bilderreiche Ausdrucksweise. Interessant bleibt der Versuch des Choerilos, ein streng historisches Epos aus der jüngsten Gegenwart zu dichten und in seiner „Perseis" den Sieg der Athener über die Perser ohne jede mythische Beimischung zu besingen. Die „Argonautika" des Apollonius Rhodus dagegen aus dem alexandrinischen

Digitized by Google

Zeitalter schließt sich wieder enger an das Homerische Vorbild an.

Das große Epos der Römer, die „Äneis" des Virgilius Maro, das Werk eines gewandten Kunstverstandes und patriotischen Sinnes, ist eine pathetische Nachdichtung der naiven Homerischen Muster. Homer dichtete durch das Volk, Virgil für das Volk. Ein lebendiges Nationalgefühl, verbunden mit einer klugen Berechnung, ließ ihn jene Elemente der alten Sage auswählen, an welche sich die Herrlichkeit und Majestät der römischen Traditionen ungezwungen anknüpfte. Wie schmeichelhaft mußte es für die Römer erscheinen, von jenem tapferen Äneas abzustammen, den ein Göttergeschick an Latiums Küste führt! Wie fesselnd wußte der Dichter, unbekümmert um alle Anachronismen, in der Episode von Dido und Äneas ein individuelles Geschick zum Spiegel des Völkergeschickes zu machen und im Scheiterhaufen der von Liebe besiegten Dido den Brand Karthagos ahnen zu lassen! Und nicht bloß an die glänzendsten Reminiscenzen der römischen Geschichte, an die punischen Kriege erinnerte diese Episode: es lag in ihr zugleich eine feine Schmeichelei für den großen Cäsar Augustus, der sich ebensowenig wie Äneas von Dido, von einer andern syrisch-lybischen Fürstenschönheit, der üppigen Kleopatra, verlocken ließ, seiner geschichtlichen Sendung untreu zu werden! Wie imposant erscheint in der Unterwelt die Weissagung des Anchises von der Zukunft des völkerbeherrschenden Roms! Und indem so Virgil sein Epos mit allen jenen schmeichlerischen Zügen ausstattete, welche ihm die Bewunderung und Dankbarkeit der Quiriten sichern konnten, bewahrte er zugleich aufs strengste die künstlerische Einheit der Komposition durch den bestimmten und lebendigen Zweck, der die Begebenheiten beherrscht, und wählte seinen Stoff so glücklich, daß er zugleich die Aristeia und den Nostos, die Ilias und Odyssee ver-

Digitized by Google

einigte. Freilich erinnert er oft an diese Muster und nicht zu seinem Vorteil, indem der Adel und die Würde seiner Darstellung, ihr feierlicher Gang in einem künstvoll beherrschten Rhythmus nicht zu jenen Erfindungen passen will, welche die naive Muse Homer's in göttlicher Unbefangenheit und köstlicher Frische ausgeführt! Wo sich dagegen die Handlung mehr zum pathetisch-tragischen wendet, wie beim Geschicke der Dido und der Kamilla: da macht das reifere Zeitalter der Kleopatra, welchem bald das der Messalinen folgte, seine Rechte geltend, und das Pathos energischer Frauenseelen und einer leidenschaftlichen Liebe wird mit hinreißender Energie ausgeführt! Hier liegen auch die Übergänge von dem Epos des Virgil, das durch den letzten Zweck der Staatengründung und einen durchgängigen prophetischen Zug, der auf Roms Größe hinweist, einen politischen Charakter hat, zu dem romantischen Epos des Tasso und Camoëns. Was aber außer Virgil von römischer Epik bekannt ist: das Gedicht des Naevius über den punischen Krieg, „Roms Annalen", von Ennius in Verse gebracht, die „Pharsalia" des Lucan, des römischen Choerilos, der den naheliegenden Bürgerkrieg zwischen Cäsar und Pompejus ohne alle Mythik mit rhetorischem Schwung schildert, des Silius Italicus Dichtung über den zweiten punischen Krieg, des Papinius Statius „Thebais" und „Achilleis": das bewegt sich entweder gänzlich im Gleise der überlieferten hellenischen Formen oder erstickt das freie Spiel dichterischer Erfindung und Darstellung unter der Wucht des historischen Pathos.

Der Italiener Torquato Tasso, der eine Epoche zügelloser romantischer Erfindung wieder mit einem einheitlichen Epos, die freigeistigen Spiele chevalereskter Phantasie wieder mit kirchlichem Ernst abschließt, ist in seinem „befreiten Jerusalem" der Wiedererwecker des historischen

Digitized by Google

Epos, der Virgil des Mittelalters. Auch er traf, wie Virgil, mit richtigem Instinkt einen Stoff, der für die neue Roma, die Beherrscherin des Mittelalters, von gleicher Bedeutung war, wie der Stoff der Äneis für die alte, die Beherrscherin der alten Zeit. Der erste Kreuzzug, die Eroberung Jerusalems durch die Scharen Gottfrieds von Bouillon konzentriert die ganze Völker bewegende Energie des kirchlichen Glaubens. Doch wie abgeschwächt erscheint dieser bei Tasso, im Vergleich mit Dante! Wie frostig abstrakt, ähnlich den Göttern des Virgil, erscheinen bei ihm Gott und Teufel, die christlichen Merkure, die Engel und der heidnische Hofstaat des Satans! Dagegen greift die Zauberei des Nekromanten thatkräftig in die Handlung ein, zu Ungunsten der Helden, welche ihre Siege oft nur durch Zaubergewalt davontragen. Die ariostischen Episoden, Rinaldo und Armida, die Zauberin, die von der Tigerin gesäugte Clorinde, die wilde Heidin, welcher eine späte Nottaufe das Tigerblut heiligt, und Tankred, Episoden, von denen besonders die erstere fast zum Mittelpunkt der Handlung gemacht wird, wollen zum Ernste des gläubigen Kampfes nicht passen! Wie schwächlich sind diese Helden, der üppige Rinaldo, dessen Hauptthat, die Entzauberung des verrufenen Waldes, durchaus als eine innerliche Entsühnung erscheint, der sentimentale Tankred in seinem unritterlichen Jammer! Auch die Erfindungskraft des Dichters erscheint gering — das Schema Virgil's und Homer's schwebt ihm fortwährend vor; eine große Zahl von Schilderungen erinnert bis ins einzelne an die Gesänge des Schwans von Mantua, während die mehr phantastischen Bilder zum großen Teil der reichen Phantasie des Meisters Ludoviko und seiner Vorgänger entlehnt sind! Dennoch genügte das, was dem Tasso eigen, die Wärme eines romantischen Liebesgefühls, das weiche, glänzende Kolorit der Darstellung und die unnachahmliche Magie einer

Digitized by Google

in sehnsüchtigen und zauberischen Rhythmen ergossenen Sprache, seinem Heldengedicht eine dauernde nationale Bedeutung zu sichern.

Wie Tasso steht auch Camoëns an der Grenze des Mittelalters; aber wie jener den Blick rückwärts wendet, so dieser vorwärts in die Zukunft! Es ist das frische, rührige Leben seefahrender Nationen,

Die Zauberluft, die ihren Zug umwittert,

die moderne Thatkraft und der Reiz exotischen Lebens, der seine „Lusiade", deren Mittelpunkt die Entdeckung Ostindiens durch Vasco de Gama ist, zur portugiesischen Nationaldichtung gemacht hat. Aber der wackere Krieger und Seemann, der frisch aus dem eigenen Erlebnis heraus dichtete, war wohl glücklich in der Schilderung, besonders in unübertrefflicher Seemalerei, aber unglücklich in eigenen reizvollen Erfindungen, und seine wettergebräunte Muse vermischte mit der Ungeniertheit eines Seemannes, der sich um theologische Fragen nicht kümmert, die heidnische und die christliche Sagenwelt. Einen ähnlichen exotischen Stoff behandelt der spanische Epiker d'Erzilla in seiner „Araucana": die Besiegung der Rebellen von Arauko an der Küste von Chile durch die Spanier.

Die neue Zeit suchte bisher vergebens nach einer Form für das historische Epos, das dennoch eine dichterische Notwendigkeit ist und durch den historischen Roman nicht ersetzt werden kann. Voltaire, der in seiner „Henriade" den Homer und Virgil erreichen wollte, erreichte kaum den Lucan, dem er durch die Wahl eines Stoffes aus einer Zeit der Bürgerkriege verwandt ist. Seine allegorische Maschinerie macht einen nüchternen Eindruck; Erfindungen, wie die Reise Heinrichs IV. zu Elisabeth, befremden als unhistorisch; der Palast der Schicksale, der Anblick der Thronfolger Heinrichs, erinnert an den Besuch des Äneas in der Unterwelt und

Digitized by Google

die Prophezeiungen des Anchises. Doch sind einzelne Schilderungen, wie die der Bartholomäusnacht, lebendig und die Feier der Toleranz im geöffneten Himmelreich entspricht dem Zeitalter der Aufklärung. Glover's „Leonidas" ist einfach und kräftig, aber ohne Bedeutung, ebenso die „Columbiade" der Madame du Bocage. Neuere epische Versuche, wie die Napoleonischen Gedichte von Barthélemy und Méry, Pyrker's „Tunisias" und „Rudolfias", Scherenberg's „Waterloo", „Leuthen", „Hohenfriedeberg", Ernst von Wildenbruch's „Sedan", Hermann Lingg's allzu chronikenhafte „Völkerwanderung", Robert Hamerling's genial-üppige, im Makartschen Stil gehaltene Dichtungen „Ahasveros in Rom" und „der König von Sion", denen sich Wilhelm Jordan's großartige Neudichtung der „Nibelunge" und mein „Carlo Zeno" und „Sebastopol" anreihen, scheinen ihre Bedeutung darin zu finden, daß sie als Studien des epischen Stiles betrachtet werden können, der sich zu reiner und plastischer Objektivität aus den episch-lyrischen Mischungen Byron's, Lenau's, Meißner's herauszuarbeiten sucht. Dieser epische Stil würde dann in einem modernen Kunstepos, wie es Schiller vorschwebte und das vorzugsweise ein historisches sein würde, der Träger der Dichtung werden. Die epische Tradition des Kunstepos von Virgil her, die sich durch Tasso, Camoëns, Voltaire u. a. hindurchzieht und eine etwas blasse Charakteristik, eine abstrakte Göttermaschinerie und die stereotype Wiederkehr derselben pathetischen und prophetischen Situationen im Gefolge hat, muß aufgegeben und mit einem neuen epischen Schema vertauscht werden. Wie Tasso die Aventuren der Rittergedichte in sein Epos aufnahm: so verträgt das modern-historische Epos die novellistische Episode, die spannend sein darf und soll, aber zugleich ein Kulturbild geben muß. Der Weltgeist, der Geist

Digitized by Google

des historischen Fortschritts, im Bewußtsein und in den Thaten der Helden lebendig, ersetzt die alte Göttermaschinerie. Eine schöne, dichterische Form aber wird die Notwendigkeit des historischen Epos und seinen Unterschied vom Roman selbst in das klarste Licht setzen.

2. Das romantische Epos.

Diese freiere epische Form, welche die organische Einheit des strengeren Epos zerbricht, das Historische in freie Phantasiespiele auflöst, an die Stelle der Volkssage eigene sagenhafte Erfindungen, persönliche Geschicke an die Stelle des Weltgeschickes setzt, deren Muse nicht die göttliche Begeisterung, sondern die irdische Phantasie ist, gehört eigentlich dem Mittelalter an als üppige Blüte aller Lizenzen des Rittertums in der Welt des Herzens und auf dem Gebiete der That. Dennoch findet ihr großes Muster Ariosto bereits im Altertum ein glänzendes Vorbild an dem geistvollsten Dichter Roms, Ovidius Naso, der in seinen „Metamorphosen" die Abenteuer der Götter und Menschen, nicht mit homerischer Naivetät, nicht mit gläubiger Andacht, sondern mit dem üppigen Behagen einer freispielenden Phantasie darstellte, welche in den alten Mythen einen willkommenen Stoff für bunte und lebendige Schilderungen und für die Arabesken einer geistvollen Reflexion fand. Obgleich wir weder an die Götter des Altertums, noch an die Wunder der Ritterwelt glauben, fühlen wir uns doch bei Ovid und Ariosto vollkommen heimisch; denn diese Dichter setzen einen Glauben nicht voraus, der ihnen selbst fremd ist. Für ihre Phantasie hat die Welt keine Schranken; alle Schwere des Stoffes ist aufgehoben, die Gesetze der Kausalität sind in ihrer Märchenwelt suspendiert. Diese Schrankenlosigkeit erweckt bei uns dasselbe Behagen, von dem jene Dichter durchdrungen sind und das sich als

Digitized by Google

ein Lächeln feiner Ironie in ihren Zügen spiegelt. Die Darstellung ist bei Ovid und Ariosto oft echt episch, aber der Eindruck, den sie hervorbringt, ist kein epischer. Das Talent dieser Dichter ist größer als das von Virgil und Tasso; aber an die Stelle des ordnenden Kunstverstandes tritt bei ihnen das willkürliche Spiel der Phantasie. In den „Metamorphosen" herrscht eine eigentümliche Seelenwanderung; Tiere, Bäume, Blumen haben eine menschliche Vorgeschichte. Wölfe, Hunde, Schwalben und Nachtigallen, Schwäne und Eisvögel, Lorbeerbäume, Eichen, Anemonen, Narcissen und Hyacinthen: Alles zeigt auf einmal ein menschliches Gesicht und plaudert die Märchen seiner Verzauberung aus! Wie sinnreich ist die Geschichte des Phaëton und die des Narciß, wie pathetisch bewegt die der Medea, des Ajas, wie glänzend, geistreich, farbenreich der Stil des Ovid überhaupt, ein buntes Kaleidoskop zusammenschießender Mythenbilder! Sein mittelalterlicher Nachfolger gab im „rasenden Roland" zwar nicht bloß eine Reihenfolge von einander unabhängiger Erzählungen; aber doch eine Mosaik von Episoden aus dem Karolingischen Sagenkreise, deren Zusammenhang durchweg äußerlich und locker ist! Die Phantasie des Ariosto war bei den Alten, besonders bei Ovid, in die Schule gegangen — die alten Mythen treten in neuer Einkleidung wieder auf! Wer erkennt nicht in der an den Felsen geschmiedeten, dem Meerungeheuer preisgegebenen Angelika und ihrem Befreier Ruggiero die Andromeda und den Perseus wieder? Wer nicht in Orko den Polyphem, in Medor den Nisus, in der auf einsamer Insel verlassenen Olympia die Ariadne? Wie viel ist aus Lucan, Virgil, Homer, wie viel aus den nordfranzösischen Ritterepen, wie viel aus Pulci, Bojardo und andern Vorgängern entnommen! Die Originalität des Ariosto besteht aber in der feinironischen, das Rittertum in Phantasterei

Digitized by Google

auflösenden Auffassung. Ein Hauptmittel dieser Ironie ist die Hyperbel! Die Hyperbel des Arioſto unterscheidet sich wesentlich von der naiven Hyperbel der orientalischen Poesie. Die Tapferkeit der Ritter z. B. und die Liebesinnigkeit der Frauen wurde vorzugsweise von den ritterlichen Dichtern gefeiert. Doch wenn Arioſto Rüdiger und Makramant mit ihren Lanzen so hart aneinanderstoßen läßt, daß die Splitter bis in die feurigen Kreise des Himmels hineinfliegen und einige wieder angebrannt herunterfallen, wenn Bradamante so glühende Seufzer auf Rüdigers Brief haucht, daß dieser in Feuer aufgegangen wäre, wenn nicht gleich wieder ihre strömenden Thränen ihn benetzt hätten; so liegt in dieser hyperbolischen Verzerrung im Vexierspiegel der Phantasie zugleich eine freigeistige Verspottung jener für das Rittertum wesentlichen Tugenden und ihm heiligen Empfindungen! So ist das „tolle Zeug" des Meisters Ludovico, dies phantastische Schellengeläute der Phantasie, zugleich ein Grabgeläute des Rittertums.

Ernster gemeint ist die Romantik im höfisch ritterlichen Epos der Deutschen, als dessen Höhenpunkte Wolfram von Eschenbach's „Parzival" und Gottfried von Straßburg's „Tristan und Isolde" zu bezeichnen sind. Das mystische Element, das dem Sagenkreise des heiligen Graal angehört, vermag indes dem „Parzival" keine höhere, über das Abenteuerliche und rein Individuelle hinausgehende Bedeutung zu geben! Und die sündigsinnliche Liebesglut in „Tristan und Isolde" ist in ihrer reflektierenden Leichtfertigkeit von den üppigen Phantesiespielen des Arioſto zu ihrem Nachteile verschieden. Neben Glanzpunkten der Darstellung findet sich in diesen Dichtungen viel Einzelnes von ermüdender Breite, Schilderungen ohne Kraft und Poesie, äußerliche Malereien, und die einförmigen Verse mit den monoton wiederkehrenden Reimen machen einen ermüdenden

Digitized by Google

Eindruck. In England verdienen Chaucer's romantische Nachdichtungen und Spencer's allegorisches Epos: „Fairy-queen", dessen Nachwirkungen noch bei Byron und Shelley nachzuweisen sind, unter den romantischen Epen aufgeführt zu werden. Im vorigen Jahrhundert haben die Ritterepen von Alxinger und vor allen Wieland's „Oberon" das romantische Epos wieder aufzuwecken versucht, und Wieland's behaglich sinnige Phantasie hat darin den Preis davongetragen. Die romantischen Dichtungen Tieck's sind in dramatischer Form geschrieben; Brentano's „Romanzen vom Rosenkranz", reich an diabolischer Genialität und an den lieblichsten Stellen, zeigen bereits eine polemische Wendung gegen die Zeit! Hiermit war die Harmlosigkeit des romantischen Epos aufgehoben, und wenn auch Ernst Schulze in seiner „Cäcilie" noch einmal seine umfangreiche Verjüngung versuchte, in der „bezauberten Rose" eine letzte duftige Blüte auf sein Grab legte, beides Dichtungen von harmloser Phantastik, so war doch sowohl „Amaranth" von Oskar von Redwitz, als auch Eichendorff's „Julian", „Robert und Guiscard" u. a. bereits mit einer so feindseligen Reaktionspolemik gegen den Geist der Gegenwart zersetzt, daß die echt romantische Heiterkeit und Unbefangenheit gänzlich verloren gegangen ist. In der That bedürfte Redwitz eines neuen Meisters Ludovico, der seine Charaktere mit hyperbolischem Humor aufbliese und ausweitete, und sein Held Jungwalter, der aufdringlich predigerhafte Ritter, eines neuen Astolf, der ihm seinen Verstand in einer Flasche vom Monde herunterholte!

3. Das religiöse Epos.

Das religiöse Epos benutzt die Gestalten des Glaubens nicht als eine in die Geschicke der Menschen eingreifende Göttermaschinerie, sondern es macht sie zu selbständigen

Digitized by Google

Helden großer Dichtungen! Gehören diese Gestalten dem dogmatischen Kreise des christlichen Glaubens an, so liegt die Gefahr nahe, daß die epische Plastik verloren geht, daß an ihre Stelle verschwimmende Umrisse treten, indem die Innerlichkeit und Vergeistigung dieser Religion keine Skulpturbilder der Vorstellung duldet. Auf der andern Seite schien dem Kunstepos eine neue Volkstümlichkeit zu erblühen, indem es religiöse Stoffe wählte, welche im Herzen der Nation, im Herzen der ganzen Christenheit lebendig waren. Die große Trias der religiösen Ependichter Dante, Milton und Klopstock hat, bei aller Bedeutung ihres Genius, die erste Klippe nicht vermeiden können, aber ebenso durch die Wahl ihrer Stoffe eine tiefgreifende Volkstümlichkeit gewonnen.

Dante und Milton haben vor Klopstock voraus, daß ihre religiösen Epen zugleich eine politische Bedeutung haben, daß Dante die hervorragendsten Männer seiner Zeit vor das erhabene Tribunal seiner weltgerichtlichen Muse lud, daß Milton seinen kühnen puritanischen Rebellengeist dem höllischen Luzifer lieh. Dante hat sich in seiner „göttlichen Komödie", angeregt durch die antiken Vorbilder, die homerische und virgilische Schilderung der Unterwelt, auf welche er die Überlieferungen seines Glaubens übertrug, von allen diesen Dichtern die größte Freiheit der Phantasie bewahrt und verdankt der religiösen Vorstellung den jenseitigen Kosmos, den er frei mit den Gestalten seiner Einbildungskraft bevölkert[1]). Die Weltgeschichte als Weltgericht

[1]) Schon vor Dante hat sich die mittelalterliche Phantasie in dichterischer Ausmalung des Jenseits versucht. Wir erinnern an Bonaventura's „Diaeta salutis" (Reichstag des Heils), in welcher der Hof Christi und der Maria sehr ritterlich mit allen Hofämtern ausgemalt wird; ferner an das Gedicht des Franziskaners Jakomino da Verona über das himmlische Jerusalem und höllische Babylon.

Digitized by Google

in das Jenseits verlegt: das ist der Stoff seiner großartigen und unerschöpflichen Intuition in der divina commedia. Dabei war dieser große Ghibelline volkstümlich in des Wortes strengster Bedeutung! Denn gerade was ihn zum Liebling der heutigen gelehrten Analyse macht, die bis ins einzelne gehende Fülle von Gestalten, Thaten, Begebenheiten aus seiner Zeit, deren fragmentarische Chronik er in den Abgründen seiner Hölle, wie in den lichten Himmeln des Paradieses giebt: das war ja seiner Gegenwart, für die er dichtete, durchaus vertraut, ihr ans Herz gewachsen und ohne jeden Kommentar verständlich! Seine nachahmenswerte Bedeutung für alle Zeiten besteht ja gerade in der frischen und freudigen Hingabe an seine Zeit, von der er freilich auch die Mystik, den Scholastizismus und die Liebe für symbolisierende Darstellung mit überkam! Die sinnliche und lebensvolle Plastik des Katholizismus tritt am kräftigsten in dem „Inferno" hervor! Hier ist Größe der Anschauungen, eine architektonische Klarheit, welche den Grundriß des höllischen Trichters nirgends aus den Augen verliert, sondern ihn bis in jeden einzelnen Abgrund mit Treue und Genauigkeit ausführt; hier ist eine Meisterschaft der Zeichnung mit großen, bestimmten, sicheren Zügen; hier eine Fülle ergreifendster Schilderungen von dem süßen Liebesgeflüster einer Francesca da Rimini bis zu Ugolinos Hungertod; hier eine staunenswerte Erfindungskraft in Bezug auf das gigantische Marterzeug in dieser Folterkammer der Menschheit! Im „Purgatorio" tritt an die Stelle der gewaltigen Plastik eine sanftere Malerei, welche im „Paradiso" von einem ätherisch-scholastischen Hymnenschwung abgelöst wird, von einem vorwiegend musikalischen Element!

Milton und Klopstock legten von Hause aus ihrer Phantasie Fesseln an, indem sie aus dem alten und neuen Testament Stoffe entnahmen, die für den Glauben einen so

Digitized by Google

festen und unerschütterlichen Inhalt haben, wie keine profane Überlieferung. Die dichterische Erfindung war daher auf einen kleinen Kreis beschränkt und mußte selbst mit vorsichtiger Schonung des heiligen Inhalts zu Werke gehen. Milton's großer Genius dichtete in die Überlieferung des alten Testaments einen tiefen Sinn hinein, welcher dem Bewußtsein seiner Zeit angehörte! Als Puritaner fand er im Akt sinnlicher Liebe die Ursünde der Menschheit; diese Ursünde ist das Motiv des „verlorenen Paradieses". In Adam und Eva schilderte er die typischen Urmenschen, sein „Paradies" ist eine reizende Idyllik landschaftlicher Natur. Der epische Kampf aber spielt zwischen Himmel und Hölle, die hier in ihrem polaren energisch bewegten Gegensatz geschildert werden. Der Fürst dieser Hölle, Lucifer, der Urahn des Byron'schen und Shelley'schen skeptischen Teufels, ist weder ein Dante'sches inkarniertes Ungetüm, noch ein lustiger Volksteufel; er ist der Urprotestant, dem Himmel und Hölle gleichgültig, weil der Geist seinen Himmel in sich selbst trägt! Die ewige Rebellion des freien Gedankens gegen die Autorität ist der religiös-philosophische Gegensatz in Milton's „lost paradise", das reich ist an oft bizarren, oft aber überaus anmutigen und schönen Schilderungen! Wenn in ihm, neben dem Gedankenvollen, das Malerische überwiegt, so in Klopstock's „Messiade" das Musikalische, ein theologischer Schwung aus voller Brust, ein Hymnen- und Oratorienstil mit oft erhabenen, oft gedankenleeren Anläufen. Die Umdichtung der alten Evangelien-Harmonien im Element einer neuen, antikbiblischen Form und durch einen schwunghaften Genius mußte für unsre litterarische Entwickelung epochemachend sein, erreichte aber bei weitem nicht die plastische Größe des Dante'schen Inferno, die Gedankenhoheit des Milton'schen Paradieses.

In Dante und Milton ist der religiöse Stoff philosophisch erfaßt; noch mehr wird unsere Gegenwart das religiöse

Digitized by Google

Epos in das philosophische verwandeln. Byron's Mysterien, Goethe's „Faust", Jordan's „Demiurgos" und andre hier einschlagende Dichtungen haben zwar keine strenge, sondern, wie schon Dante's divina commedia, eine über die Gattungen übergreifende Kunstform. Doch läßt sich die dialogisierte Einkleidung, die Nachahmung der alten Mysterien, Moralitäten und Volksschauspiele der dramatischen Dichtung einreihen. Dagegen dürfte Julius Mosen's „Ahasver" beweisen, daß ein religiös-philosophisches Epos in strenger Form auch für unsre Zeit noch zu dichten ist; ja es scheint uns zweifellos, daß die plastische Form des Epos, die auch ein geistiges Universum zu spiegeln vermag, sich besser für religiös-philosophische Dichtungen eignet, als die dramatische, indem der Dialog nicht die Breite und Fülle einer universellen Darstellung ersetzen kann. Hier ist noch Parny's „la guerre des Dieux" zu erwähnen mit dem Kampf der verschiedenen Mythologien. Odin erscheint mit seinen Untergottheiten; auch enthält die Dichtung eine Parodie der sieben Sakramente.

4. Das komische Epos.

Wie für das Erhabene, ist die epische Darstellungsweise auch für das Komische geeignet, das die Breite der Sinnlichkeit liebt. Das Komische kann geradezu als Parodie des Erhabenen auftreten: so parodierte der „Froschmäusekrieg" den Homerischen Stil überhaupt, die travestierte Äneis Blumauer's den Virgil mit kritischem Scharfblick für seine Schwächen, die „pucelle" von Voltaire die Romantik der heroischen Jungfrauen, und trotz alles Cynismus ist diese Dichtung mit größerer Plastik ausgestattet als seine „Henriade". Diese „pucelle" ist die keckste und genialste Parodie des romantischen Heroismus; ihre schlagendste Vignette ist die Jungfrau, welche die heiligen Lilien der Bourbons auf

Digitized by Google

den eu des schlafenden Pagen schreibt. Hermaphrodix, der unersättliche Zwitter, parodiert die Armiden und andre sinnliche Zauberinnen; der heilige Esel, auf dem die Jungfrau reitet, die himmlischen Rosse und der fürsorgliche Saint-Denis die epische Providenz.

„Dann kann aber das komische Epos selbständig einen Stoff aus unserm Leben behandeln. Auch hier kann eine parodierende Auffassung zu Grunde liegen, indem der Epiker ein ganz unbedeutendes Objekt mit allem Aufwande epischer Erhabenheit, Anrufung der Musen, Göttermaschinerie u. dergl. m. behandelt. Ein solcher parodierender Ton geht durch die komischen Epen von Zachariä. So wird der Aufruf der Musen parodiert:

Singe, Muse, den Unfall von einer verwegenen Gräfin,
Die es gewagt, neptunische Rosse mit männlichem Mute
Zu regieren, vom Phaston aber, obgleich nicht beschädigt,
In den See gestürzt, den jetzt noch ihr Name verewigt.
Die du den Dichter beseelst, der bald die Schlachten der Mäuse
Über die Erde trompetet und bald die Locken Belindens
Unter die Sterne versetzt: begeistre mich, komische Muse!
Oder du, noch mächt'ger wie sie, du meine Seline!

Zachariä, Phaston.

Den Helden singt mein Lied, den Degen, Mut und Schlacht
In Jena fürchterlich, in Leipzig frech gemacht ....
Wirf einen Blick auf mich, du Göttin Schlägerei,
Damit mein Heldenlied des Helden würdig sei!
Laß in dein Heiligtum die scheue Muse sehn.

Zachariä, Renommist.

Von Zwietracht, Zank und Haß und unerhörten Dingen,
Von einem Schnupftuch soll die Heldenmuse singen,
Die wahre Mus' ist fern, die mich begeistern kann.
Wer soll die Muse sein? Dich, Doris, ruf ich an.

Zachariä, Schnupftuch.

What dire offence from amorous causes springs,
What mighty contests rise from trivial things,

Digitized by Google

I sing — this verse to Caryl, Muse, is due:
This verse Belinda may vouchsafe to view:
Slight is the subject, but not so the praise,
If she inspire and he approve my lays.
Pope, the rape of the lock.

Ebenso geht die Parodie durch die Dichtungen durch. So parodiert Zachariä den Homerischen weitläufigen Schwur des Achilles bei seinem Scepter (Ilias I.), indem er seinen Grafen Holm schwören läßt:

Bei meinem größten Schwur, bei dieser bunten Mütze,
Die meine Mutter mir mit hoher Hand gestrickt
Aus Wolle, die ein Baum aus Spanien uns schickt;
Sie sendet den Gewinn in weit entlegne Länder;
Der Weber webt aus ihr Kattun und bunte Bänder;
Entehrt verdorrt der Stamm, dem man den Schmuck geraubt
Und Mützen werden draus für unser hohes Haupt;
Bei dieser schwör' ich dir, daß ich Belinden hasse,
Und nun auf immerdar sie und ihr Haus verlasse.
Zachariä, Schnupftuch I.

Doch gewinnt hier die Komik durch eine scherzhafte Phantastik und scharfe schlagende Satire eine selbständige Bedeutung. Hierher gehören einige in ihrer Art vortreffliche Dichtungen der vorigen Jahrhunderte: Tassoni's „geraubter Wassereimer", Butler's „Hudibras", Boileau's „Kirchenpult", Pope's „Lockenraub" und „Dunciade", Zachariä's „Renommist", „Schnupftuch" u. s. w. Die allegorischen Maschinen, wie z. B. Boileau's Zwietracht, Nacht und Trägheit, sind hier besser als in der „Henriade" an ihrem Platze. Wir erinnern an Pope's reizende neckische Sylphen, an die ausgezeichnete Schilderung der Göttin „Langeweile" in Zachariä's „Schnupftuch", an dessen Pudergott „Zephis" in den „Verwandlungen", an den Thron der Narrheit (dulness) in Pope's „Dunciade". Sehr poetisch ist der Sylphe Ariel im „Lockenraub", welcher den

Digitized by Google

Schutz seiner „Belinde" einer Zephyretta, Brillante, Momentilla und Crispissa anvertraut:

To fifty chosen Sylphs of special note
We trust th'important charge, the petticoat —

Eben so reizend sind die L'hombrekarten personifiziert:

Spadillio, first, unconquerable lord,
Let off two captive trumps and swept the board
As many more, Manillio forc'd to yield
And march'd, a victor from the verdant field.
Him Basto follow'd, out his fate more hard
Gain'd but one trump and one plebeian card.

Zachariä allegorisiert „die Nacht":

Die braune Königin der schlummernden Natur,
Die durch die schwere Luft mit stiller Hofstatt fuhr,
Die Nacht, der Schuldner Trost, der Liebenden Vertraute.
(Schnupftuch.)

Zachariä's „Murner in der Hölle" parodiert die epischen Höllenfahrten von Virgil bis Dante. Komisch wirkt in dieser Form des Epos auch das großartige epische Gleichnis. So wird im „Schnupftuch" der in den Schrank gesperrte Sylphe mit dem zur Hölle fahrenden Faust schwunghaft verglichen. So heißt es von Lisette:

Sie warf auf den Leichnam des Katers,
Den sie so sehr im Leben gehaßt, zufriedene Blicke.
Also schauet der würgende Sieger zufrieden ins Schlachtfeld,
Weidet die Augen am Blut der Erschlag'nen; die wiehernden Rosse
Tragen ihn hoch auf Leichnamen her. — Indem die Posaune
Siegender Heerscharen um ihn ertönt, so dünkt er ein Gott sich.
Zachariä, Murner in der Hölle.

Dies Gedicht und der „Phaëton" sind in Hexametern geschrieben; der „Renommist," „Verwandlungen" und das „Schnupftuch" in gereimten Alexandrinern, wie die Gedichte von Voltaire und Boileau, Pope's „Dunciade" und „Lockenraub" in gereimten Fünffüßlern. Am geeignetsten erscheint uns die freibewegliche, wechselreiche Oberonsstrophe,

Digitized by Google

die Zachariä in seinem Fragment: „Hercynia" anzuwenden versucht hat, oder der Freiligrath'sche Alexandrinervers.

Überhaupt verdient dies komische Epos in der Gegenwart wieder angebaut zu werden. Überall in der Poetik ist es unser Bestreben, auf ältere Formen hinzuweisen, die, längere Zeit vernachlässigt und scheinbar veraltet, nur des schöpferischen Talentes harren, welches den Geist der Gegenwart in sie hineinbannt; überall betonen wir wieder die strengere Kunstform für den jugendlich modernen Geist, der seine jungdeutsche Genialität endlich einmal ausschäumen muß in der fragmentarisch-novellistischen Feuilletonprosa, um auf allen Gebieten eine klassische Sicherheit und Formenschönheit zu erringen. Kleinere komische Epen nach Pope's und Boileau's Muster sind für ein graziös-modernes, an der feinen Eleganz des neufranzösischen Feuilletonstiles herangebildetes Talent gewiß eine willkommene Dichtform, die sich durch die humoristische Novellette nicht ersetzen läßt; denn das ideale Element, das einmal in der rhythmischen Form und im Reim liegt, läßt sich durchaus nicht als gleichgültig veranschlagen; es trägt auch die komische Muse, giebt ihr einen heiter phantastischen Schwung und ihren gelungenen Wendungen eine dem Gedächtnisse der Nation sich einprägende Form. Auf der andern Seite werden solche mehr plastische Formen dazu dienen, unsre komische Muse von der stereotypen Heine'schen Manier zu befreien, an welcher sie krankt. In Otto Roquette's „Waldmeisters Brautfahrt" liegt ein ansprechender Versuch in dieser Gattung vor. In neuester Zeit ist, zum Teil wohl infolge der Anregungen der „Poetik", das Genre mehrfach mit Glück von Ernst Eckstein („Schach dem König," „Stumme von Sevilla"), Adolf Friedrich Graf von Schack („Durch alle Wetter"), Hermann Oelschläger („Novellen in Oktaven") u. a. angebaut worden. Der Verfasser selbst

Digitized by Google

hat in seinem „König Pharao" versucht, auch wieder eine komische Mythologie nach dem Vorgang des vorigen Jahrhunderts in Anwendung zu bringen.

Das größere satirische Tierepos, das im wesentlichen allegorisch ist, indem in ihm die Tiere als personifizierte Eigenschaften auftreten, hat im alten „Reinecke Fuchs" sein klassisches Muster, das Goethe, Glaßbrenner u. a. in verschiedener Weise zu modernisieren suchten. Über diese feststehenden Typen wird eine neuere Erfindung nicht hinausgehen können, wenn auch Heine's „Atta Troll" eine geistreiche Variation auf das alte Thema ist.

Als Gipfelpunkt des komischen Epos bezeichnen wir das humoristische, das ebenso in der derb-volkstümlichen Holzschnittmanier der „Jobsiade", wie als genialer Welt- und Lebensspiegel in Byron's „Don Juan" seine Muster findet. Hier kann auch die ernstere epische Muse ihren ganzen dichterischen Reichtum entfalten; hier kann ein großer Genius, ohne in die Blasiertheit des weltmüden Lords zu verfallen, ein echt modernes Weltepos dichten, das künstlerischen Wert und Volkstümlichkeit vereinigt. Das Burlesk-Joviale, wie es in Glaßbrenner's „verkehrter Welt" hervortritt, hat indes ebenfalls sein gutes Recht.

Vierter Abschnitt.

Die dichterische Erzählung.

Durch die Auflösung des Kunstepos, dessen Wiedergeburt in strenger Form wir nicht nur für möglich, sondern auch für wünschenswert halten, entstanden in neuer Zeit zwei beliebte epische Formen: die poetische Erzählung, in welcher die Totalität des epischen Weltbildes aufgegeben

Digitized by Google

wurde, um ein einzelnes Ereignis mit dichterischer Kunst, die aber meistens ins Lyrische übergreift, auszumalen, und der Roman, in welchem die Totalität des Weltbildes festgehalten, die künstlerische Form aber in die Breite der Prosa verflacht wurde. Beide Formen gingen indes auch dem großen Epos zur Seite! Die Erzählung ist die selbständig losgelöste epische Episode und als solche des epischen Geistes und Stils teilhaft. Dennoch hat die neuere Zeit, die sie mit großer Vorliebe gepflegt, das Lyrische in aller Fülle mit in sie aufgenommen, während das Didaktische schon von den Griechen und Römern mit ihr verschmolzen wurde. Wir wollen ihre Formen in aller Kürze betrachten.

1. Die streng epische Erzählung.

Die Idylle (εἰδύλλιον, kleines Bild) vertritt vorzugsweise diese Gattung in allen Zeitaltern. Einfachheit der Handlung, plastische Wahrheit der Darstellung sind ihr ebenso wesentlich, wie jene arkadische Beseligung, die aus der unbefangenen Einheit der Natur und Kultur hervorgeht. In der vollkommenen Harmlosigkeit der Existenz besteht der ganze Reiz der Idylle. Wohl sind Konflikte nicht ausgeschlossen, aber sie dürfen nicht den Rahmen des Genrebildes sprengen. Deshalb sind die meisten modernen „Dorfgeschichten" keine Idyllen, weil sie Konflikte einer ausgebildeten Kulturwelt, Konflikte juristischer und konfessioneller Art, rohe, wüste Leidenschaften u. dgl. m. mit in ihren Kreis hinübernehmen. Der frische Duft der Ackerfurche allein kann den arkadischen Hauch nicht ersetzen. Es fehlt das Vollglück, die Harmonie innerhalb enger Schranken! Eher verträgt die Idylle einen leisen, komischen Anstrich — man denke z. B. an den verliebten Alten Ägon in Theokrit's „Rinderhirten". Reizende humoristische Prosaidyllen von der größten geistigen Tiefe, deren diese Form fähig ist,

Digitized by Google

hat Jean Paul geschrieben. Auch einzelne Genrebilder aus Auerbach's ersten Dorfgeschichten sind treffliche Burlesken. Das arkadische Vollglück der Idylle darf indes nicht in die klare Empfindung ihrer Helden gelegt werden, sondern muß nur wie ein leiser Hauch epischer Stimmung um das plastische Bild zittern. Wir selbst empfinden uns in jene objektiven Situationsbilder hinein, und der Kontrast der einfach kindlichen Welt, die sie darstellen, mit den verwickelten Verhältnissen, in denen wir uns bewegen, kann in uns eine elegische Rührung hervorrufen. Geßner griff hierin fehl, indem er seinen Helden eine geschminkte Sentimentalität ankränkelte, welche an die arkadischen Komödien des Hofes von Trianon erinnert. Die neue Idylle braucht sich nicht, wie die Dichtungen von Theokrit, Bion, Moschus, Virgil, auf das ländliche Leben der Fischer, Schnitter, Hirten zu beschränken, um so mehr, als dies Thema durch die Pegnitzschäferdichtungen und Geßner bis zu widerwärtiger Unnatur ausgebeutet worden ist; alle einfachen Lebensverhältnisse sind einer idyllischen Behandlung fähig, und selbst die geistige Bildung ist nicht ausgeschlossen, sobald sie nur als fest, konservativ, fertig auftritt, ohne Kampf, Gärung, Zerrissenheit. So hat Voß in seiner „Luise", einer von frischer und gesunder Landluft durchwehten norddeutschen Idylle, die Poesie eines ländlichen Pfarrhauses dargestellt; hier fehlt nicht die Zeitung und der kunstvoll bereitete Kaffee und die geistliche Weisheit; doch bleiben die Zustände einfach, nur angeflogen von der Kultur. Noch kunstvoller läßt Goethe in seinem idyllischen Musterepos: „Hermann und Dorothea" nur Naturelemente walten, frische Rheinluft und selbstgezogenen Rheinwein; aber der Pfarrer und Apotheker sind, trotz ihrer gelehrten Bildung, echte Helden der Idylle. Jean Paul's Schulmeister Wuz und Fibel können für Muster solcher Helden gelten. Der landschaftliche Hintergrund ist schon

Digitized by Google

von Theokrit und Virgil mit Meisterschaft dargestellt worden. Der frische, freie Duft, der über der Landschaft schwebt, gehört mit zum Zauber der Idylle; doch bleibt die Landschaft nicht tote Szenerie; sie hat Beziehung auf den Menschen. So z. B. in Virgil's erster Ekloge:

O glückseliger Greis, hier zwischen vertraulichen Bächen
Und an heiligen Quellen erfrischt die schattige Kühlung,
Wo der Zaun hinab an benachbarter Grenze des Feldes
Stets hybläische Bienen in Weidenblüte bewirtet,
Wiegt ein leises Gesummse dich oft in gemächlichen Schlummer:
Hier am hangenden Fels singt hoch in die Lüfte der Winzer,
Während indes dein Liebling, die heitere Taube des Waldes,
Rastlos girrt, und die Turtel vom lustigen Wipfel der Ulme.
(Nach Voß).

Die Naturumgebung bei Voß ist eine bäuerliche Feld- und Gartenprosa; bei Geßner sind es gemalte Coulissen ohne den geringsten Schweizer Berg- und Mattenduft! Dagegen schwebt die Poesie des Rheinthales, ohne alle Aufdringlichkeit, reizvoll über Goethe's „Hermann und Dorothea," eine Magie, welche Wolfgang Müller in seiner „Maikönigin", trotz breiter ausgeführter Schilderung, nicht zu erreichen vermochte. Die Dorfnovelle hat in neuer Zeit den idyllischen Hexameter verdrängt. Ein Versuch Moritz Hartmann's in „Adam und Eva", ihn wieder einzuführen, hat wenig Anklang gefunden, vielleicht weil zu viele Elemente moderner Bildung und Reflexion z. B. Betrachtungen über Humboldt's „Kosmos" mit in die Waldeinsamkeit hinübergenommen waren; doch verdient er schon als künstlerische Reaktion gegen die immer seichter werdende Prosa der Dorfgeschichten Beachtung. Auch Alfred Tennyson's gefälligste Dichtung „Enoch Arden" kann man hierher rechnen: sie fesselt weniger durch die Schicksalswendung am Schluß, als durch ihre idyllischen Züge, die vortreffliche Zeichnung engli-

Digitized by Google

schen Lebens und Nationalcharakters. Daß eine englische Idylle Seeluft atmet, ist wohl selbstverständlich.

2. Die didaktisch-epische Erzählung.

Diese Erzählung ist nicht Selbstzweck; sie stellt eine Moral, eine Weisheitslehre in anschaulichen Bildern dar. Ton und Stil sind episch; aber das Lehrhafte liegt zu Grunde. Die epische Unbefangenheit wird einer darzustellenden Bedeutung geopfert. Wir können zwei Hauptarten unterscheiden:

a) Die Fabel.

Die Fabel ist die erdichtete Geschichte eines besonderen Falles, in welchem wir anschauend eine allgemeine Wahrheit erkennen. Der größte Teil der Fabeln hat Tiere zu handelnden Personen, weil die Tiere wegen der allgemein bekannten Bestimmtheit ihrer Charaktere für die Zwecke des Fabeldichters am bequemsten sind. Die Schranken ihrer Natur werden zwar insofern erweitert, als man ihnen Sprache und vernünftige Ansichten leiht; aber ihr wesentlicher Charakter darf nicht verändert werden. Der Fabeldichter darf das Schaf nicht verwegen, den Wolf nicht sanftmütig, den Esel nicht feurig vorstellen. Die Fabel ist naiv; sie stellt ihre Geschichte weder als eine Allegorie, noch als ein Wunder dar, sondern als eine Wirklichkeit, die sich in einer Zeit zugetragen, in welcher die Voraussetzungen des Fabeldichters selbstverständliche Geltung hatten. Die Moral der Fabel ist entweder in ihr latent oder sie kann noch besonders am Anfange oder Schlusse ausgesprochen werden. Wir können die Fabel einteilen in die epigrammatische, die Fabel des Äsop, und in die humoristische, die Fabel des Lafontaine. Die erste giebt in der Darstellung des besonderen Falles nichts, als was zur Anschauung des allgemeinen Satzes gehört; sie ist präzis und von lapidarischer Kürze. Ihrer

Digitized by Google

objektiven Haltung steht die subjektive der zweiten entgegen, welche mit heiterer Geschwätzigkeit hin- und herschweifende Arabesken um den Rahmen der Geschichte flicht. Lessing's scharfer Verstand, der immer nur auf den Kern dringt, hält die erste für allein berechtigt; doch kann sich die freispielende und scherzende Phantasie mit gleichem Rechte des Fabelstoffes bemächtigen. Die metrische Form und der Reim geben der Fabel sowohl pointierten Abschluß, als auch lapidarische Haltung — und wenn Lessing seine Fabeln in Prosa schrieb, so mag für ihn seine eigene Entschuldigung gelten: er habe die Versifikation nie so in seiner Gewalt gehabt, daß er hätte auf keine Weise besorgen dürfen, das Silbenmaß und der Reim werde hier und da den Meister über ihn spielen.

Wir erwähnen als Fabeldichter den Griechen Äsop, den Römer Phädrus, den Indier Bidpai, den Araber Lokman, den Engländer Gay, den Franzosen Lafontaine, der den Konversationston des Salons auf das Tierreich übertrug. Epigrammatischer war Arnault in seinen „Fabeln". Von älteren deutschen Fabeldichtern ist Stricker, Boner, Burkard Waldis anzuführen. Gellert war weitschweifig wie Lafontaine, aber in seiner Redseligkeit mehr doktrinär als humoristisch; kürzer waren Pfeffer, Gleim und besonders Lichtwer und Lessing. In neuer Zeit ist die Fabel wenig angebaut worden, obschon auch sie Pflege und moderne Verjüngung verdient: nur der Schweizer Fröhlich sowie neuerdings die Versuche Julius Sturm's zu einer zeitgemäßen Wiedergeburt der Tierfabel verdienen Erwähnung.

b) Die Parabel.

Die Parabel stellt ebenfalls wie die Fabel einen allgemeinen Satz in der Form eines besonderen Falles dar; aber für die Fabel ist dieser Fall Wirklichkeit, für die Parabel Möglichkeit, für die Fabel Geschichte, für die Parabel

Digitized by Google

Beispiel. Die Parabel wählt daher in der Regel alltägliche menschliche Handlungen, die nicht einmal geschehen sind, sondern immer wieder geschehen. Der Säemann z. B., der seinen Samen ausstreut, ist kein bestimmtes Porträt; er vertritt nur die Millionen Ackersleute der Erde. Die Parabel veranschaulicht in der Regel eine volkstümliche Wahrheit an einem volkstümlichen Beispiele. Deshalb muß sie durchsichtig sein; der Sinn muß von Anfang an durch die krystallklare Darstellung der Thatsache hindurchschimmern. Die schönsten Parabeln enthält das neue Testament. Die Herder'schen „Paramythien" sind mythische Parabeln, in denen der besondere Fall, das Beispiel, einem alten oder neu umgedichteten Mythos angehört. Einige scherzhafte Parabeln hat Goethe gedichtet.

3. Die lyrisch-epische Erzählung.

Wir haben bereits bei der Darstellung der Lyrik die Ballade erwähnt, als das epische Lied, das ein Erlebnis oder Begebnis ganz in Empfindung auflöst. Ihr gegenüber tritt die Romanze als die lyrische Erzählung, in welcher die Begebenheit als solche im Vordergrunde steht und nur die lyrische, aber nicht liederartige, sondern farbensatte Behandlung mit der epischen wechselt. Bei größerem Umfange wird die „Romanze" zum erzählenden Gedichte, zu welchem schon ein Romanzencyklus den Weg bahnt. Mit diesen erzählenden Gedichten ist heutzutage der litterarische Markt überflutet; sie sind die Lieblingsform der Gegenwart, da sie einen reichen Wechsel von Schilderungen, Reflexionen und Empfindungen verstatten.

Schiller's „Balladen", wie: „der Kampf mit dem Drachen", „die Kraniche des Ibykus", „die Bürgschaft", vertreten aufs klarste den modernen Romanzenstil; auch die Balladen Bürger's gehören, trotz ihres volkstümlichen Stiles

Digitized by Google

und oft gespenstigen Inhaltes, hierher; ebenso Goethe's „Braut von Korinth," „des Sängers Fluch" von Uhland, viele Balladen von Körner, Kerner, Schwab, Pfizer, Chamisso, Thomas Moore, Puschkin, von Heine im „Romanzero", von Felix Dahn, Heinrich Vierordt, die oft neugeschichtliche Stoffe wählen u. a. Die liederartige Ballade ist eine Seltenheit — die Romanze und das erzählende Gedicht hat sie verdrängt.

In der freien Mischung des Epischen und Lyrischen muß dennoch eine bestimmte Gesetzmäßigkeit walten, das Vorwiegen des epischen Elementes gesichert sein. Wiegt die Lyrik vor, so werden wir einen Reichtum glänzender Einzelheiten, stimmungsvoller Schilderungen, geistvoller Reflexionen erhalten; aber die fortgehende Handlung wird durch die beständigen Eingriffe des Subjekts zur Unzeit unterbrochen werden; wir vergessen über dem Dichter die Begebenheit, die er darstellt. Schiller's Romanzen enthalten glänzende Beispiele einer streng-epischen Darstellung: wir erinnern nur an den „Kampf mit dem Drachen" selbst, an den Umgang des tragischen Chors in den „Kranichen des Ibykus", an „Fridolins Gang nach dem Eisenhammer". Dagegen wiegt in Byron's erzählenden Gedichten: „Braut von Abydos", „der Korsar", „der Giaur" der subjektive Schwung des Dichters vor, welcher Handlung und Charaktere in das Element seiner eigenen leidenschaftlichen Stimmung untertaucht. Da diese Stimmung bei Byron selbst ebensoviel Größe wie Tiefe hat, so war sein Vorbild verführerisch für die episch-lyrische Dichtung der Gegenwart. Der Stoff der Erzählung erschien als gleichgültig — man konnte ja jedem ein glänzendes Kolorit geben, in jedem die Fülle der eigenen Seele niederlegen. Thomas Moore's „Lalla Rookh" hatte orientalische, farbenschimmernde Erzählungen im Gefolge! Das exotische Element begann in dieser Form eine große

Digitized by Google

Rolle zu spielen. Die transatlantische Welt wurde von Longfellow („Evangeline", „Hiawatha", „the courtship of Miles Standish") und noch mehr in der deutschen Dichtung von Böttger, Strodtmann u. a. verherrlicht. Bodenstedt's „Ada" schildert uns Natur, Leben, Volkssitte und Kampf im Kaukasus, die „Maja" des Verfassers das indische Kultur-, Natur- und Gedankenleben, Puschkin altrussisches Leben und die Tartarenreminiszenzen der Krim, Karl Beck im „Janko" ungarische Volkssitten, Max Waldau in „Cordula" das Schweizer Alpenleben, während Annette von Droste-Hülshoff in ihren erzählenden Gedichten das einheimische Kolorit der westfälischen Eichenkämpe und Sumpfmoore festhielt. Julius Grosse's Dichtungen „das Mädchen von Capri" und „Gundel vom Königssee" enthalten farbenreiche Landschafts- und Sittenbilder von jener italienischen Insel und aus der deutschen Alpenwelt. Walter Scott in seinen dichterischen Erzählungen, „Jungfrau vom See" u. a., in denen der epische Ton außerordentlich glücklich getroffen ist, verherrlichte die schottischen Hochlande. So schien das Kolorit auf der einen Seite zur Hauptsache zu werden, während auf der andern nach Byron's Vorbild die subjektive Wendung, die Begeisterung für die Reform, für den Fortschritt der Menschheit z. B. in Meißner's „Ziska", in Lenau's „Albigensern" und „Savonarola" die dichterische Erzählung mit einem geistigen Pathos erfüllte! Mit Gedankeninhalt erfüllt ist die lyrische Epik in der Dichtung: „Merlins Wanderungen" des Verfassers, in Kastropp's „Kain", in Heinrich Hart's „Lied der Menschheit". Das mittelalterlich Volkstümliche mit humoristischem Gepräge vertritt Victor Scheffel in seiner überaus erfolgreichen Dichtung „der Trompeter von Säckingen", welcher sich in gleichem Stil und verwandtem Geiste die Dichtungen von Julius Wolff, „der Rattenfänger von Hameln",

Digitized by Google

„der wilde Jäger" und andere von Wilhelm Hertz, Rudolf Baumbach anschlossen. Es wurde Mode, die epische Erzählung durch Liedereinlagen zu unterbrechen. Durch solche viel komponierte Lieder hat sich Julius Wolff als Lyriker einen Namen gemacht. In seiner fanatisch-tendenziösen „Amaranth" ist Oskar von Redwitz allerdings schon vor Jahrzehnten damit vorausgegangen.

Es giebt kaum einen Ton, der von der lyrisch-epischen Erzählung in neuester Zeit nicht angeschlagen worden wäre; sie ist der Modeartikel des Tages geworden.

Eine eigentümliche Art der poetischen Erzählung ist die lyrische Historie, wie man sie nach der Analogie der dramatischen nennen könnte, das geschichtliche Porträt und Tableau, das oft sogar die Form des Monologs annehmen kann. Oft begnügt es sich mit der dichterischen Beleuchtung; es fehlt der Faden fortgehender Handlung. Hierher gehören viele Gedichte von Emanuel Geibel, von Wilhelm Jensen, von Felix Dahn, welcher eine unerschöpfliche Gestaltengalerie aus Altertum und Mittelalter, besonders aus der nordischen Welt in seinen Gedichtsammlungen zur Schau stellt. Die poetischen Erzählungen von Graf Adolf Friedrich von Schack dagegen sind freierfundene Romane in Versen, die sich von Paul Heyse's feinsinnigen, aber oft etwas leblosen „Novellen in Versen" durch ihren Schwung, ihre Lebens- und Gefühlsnüancen und die darin ausgeprägte Begeisterung für die Gedanken der Neuzeit unterscheiden. Alfred Tennyson's „Oenone" und „Ulysses" sind antike Lebensbilder wie Geibel's „Nausikaa". Die Königsidyllen des englischen poeta laureatus sind Liebesgeschichten auf romantischem Hintergrunde. In Swinburne's poetischen Erzählungen herrscht wie in „Anactoria" der Geschmack am Üppiggrausamen vor, eine Liebesmüdigkeit in „Dolores", Byron'sche Skepsis in „Félise." Robert Browning

Digitized by Google

huldigt in seinen Erzählungen wie „der Ring“ und „das Buch“, einem oft in wunderlichen Schilderungen sich gefallenden Tiefsinn.

Es ist keine Frage, daß sich das „romantische Epos“ in solche Erzählungen auflösen läßt, daß wir schon Ovid ebenso an dieser Stelle hätten anführen können, daß besonders die ritterlich höfische Epik des Parzival, Titurel, Tristan, Lohengrin hierher gerechnet werden kann. Schon im Mittelalter ging diesen größeren Epen die kleinere Erzählung zur Seite. Der Cid selbst ist nur ein Cyklus von Romanzen. Doch tritt in allen diesen Schöpfungen das Lyrische mehr zurück, als in der modernen poetischen Erzählung, die auf eine Erschlaffung der Gattungsunterschiede hinzudeuten scheint. Wir haben schon einmal darauf hingewiesen, daß die schärfere Herausbildung des episch-plastischen Stiles für die poetische Erzählung das nächste Stadium des künstlerischen Fortschrittes bezeichnen wird und daß die Lyrik sich in dieser Pseudoepik, wie im Drama, auf jene Stellen beschränken muß, wo die Handlung selbst Stoffe der Empfindung berührt wie z. B. in der Darstellung der Liebe. Sonst bleibt die poetische Erzählung zwitterhaft, herüber- und hinüberschillernd und schielend; das subjektive Pathos zersetzt die historische Plastik; die eigentliche Begebenheit wird chronikartig erzählt und diese Chronik überwuchert von lyrischen Arabesken, die selbst wieder kein fertiges Bild geben können; kurz, wir erhalten statt eines Kunstwerkes eine fashionable Miniaturausgabe, wo epische Dürre und lyrische Fülle zur Unzeit sich ablösen, die That lyrisch besungen, die Liebe episch beschrieben wird und der glatte Firnis einer gebildeten Sprache, „die für den Dichter dichtet und denkt“, vergebens den klaffenden Spalt zu verdecken sucht, der die verschiedenartigen prinzipios zusammengeschweißten Dichtformen trennt.

Digitized by Google

Fünfter Abschnitt.

Der Roman und die Novelle.

Der Roman wird das Epos der Neuzeit genannt, weil er, wie das Volksepos, ein umfassendes Kulturgemälde des Jahrhunderts giebt! Da die Kultur unsres Jahrhunderts durch eine große Kluft von den Zuständen des heroischen und patriarchalischen Zeitalters geschieden ist, da die Sonderung der Stände und Beschäftigungen, die Vervollkommnung und Vereinzelung der Technik, die verwickelte Organisation des Staatslebens, die Ausbreitung der Interessen des Handels und Verkehrs über die ganze Erde, die Vielseitigkeit der geistigen Richtungen, die Leidenschaftlichkeit der Tendenzen auf religiösem, politischem und sozialem Gebiet unsre Kultur in die Breite und Tiefe entwickelt und nach allen Seiten hin in schwierige Probleme verstrickt haben, so erscheint die alte Kunstform des Epos, deren wesentliche Voraussetzung eine leicht zu überschauende Einfachheit der Zustände ist, nicht nach allen Seiten hin genügend, ein großes und ganzes Gemälde der Zeit zu entrollen, und es muß an seine Stelle eine geräumige und bequeme Form treten, welche auch die realistische Prosa der verwickeltsten Kulturverhältnisse in sich aufzunehmen und wiederzuspiegeln fähig ist. Der Roman, das moderne Epos in Prosa, das sich nur an die allgemeinsten Gesetze des epischen Stiles bindet und sonst die größten Freiheiten der Auffassung und Behandlung verträgt, ist daher ein willkommener Ersatz für die alte Volksepopöe! Wir haben indes schon früher erwähnt, daß wir seine ausschließliche Berechtigung für die epische Darstellung des Kulturlebens der Gegenwart nicht anerkennen, daß wir ein modernes rhythmisches, kunstgeadeltes Epos im strengeren Stil für möglich halten, in welchem zwar unsere Kultur nicht erschöpfend

Digitized by Google

bis in ihre Einzelheiten, aber doch in ihren Höhepunkten, in ihren wesentlichen Zügen genugsam dargestellt wird, um der Nachwelt ein dichterisch markiertes Gemälde unsres Jahrhunderts zu hinterlassen. Es bedarf nur eines großen Genius und eines kühnen Griffes zum thatsächlichen Beweise unsrer Ansicht. Was aber ein Kulturgemälde der Vergangenheit betrifft, so werden wir stets dem historischen Epos den Vorzug vor dem historischen Roman erteilen.

Wir wollen nun sehen, was dem Roman mit dem Epos gemeinsam ist und was beide von einander unterscheidet. Das Epos entrollt sein Kulturgemälde, indem es meistens einen Völkerkampf darstellt; der Roman hält sich an ein individuelles Erlebnis! Das Epos wählt zu seinen Helden hervorragende Charaktere, geschichtlich gefeierte Namen; der Roman vermeidet sie und sucht das Weltbild, das er darstellt, an das Geschick erfundener Helden zu knüpfen. Dies hängt damit zusammen, daß der epische Dichter das naive Organ seines Volkes ist, der Romandichter dagegen sein Werk mit dem vollen Bewußtsein einer frei erfindenden Phantasie schafft. Wenn er in der Darstellung der äußern Welt den Regeln des epischen Stiles folgt, so darf er dagegen auf die inneren Entwickelungen, auf die Dialektik der Empfindungen, auf die Geheimnisse des Seelenlebens, auf die Magie und wechselnde Beleuchtung der Gedankenwelt eine sinnige, eingehende Betrachtung wenden: die psychologische Malerei ist bis zu mikroskopischer Ausführung verstattet. Die Würde und Erhabenheit des heroischen Epos kann der Roman nicht erreichen; dagegen darf er von einer größeren pathologischen Wärme durchdrungen sein und an geeigneter Stelle selbst den Pulsschlag einer lyrischen Phantasie, das Pathos des Dramatikers entfalten!

Die Göttermaschinerie des Epos wirkt besonders durch eine Fülle olympischer Überraschungen, welche in das Geschick

Digitized by Google

der Sterblichen eingreifen. Das Rittergedicht, das romantische Epos ersetzte die klassischen Mythen durch phantastische Zaubermärchen; der Roman, der sich schon als letztes Erzeugnis der hellenischen Poesie von der Grundlage des Mythos sonderte, als Ritterroman eine volkstümliche Prosaauflösung des Rittergedichtes war, nahm das Wunderbare ebenfalls mit aus dem Epos in seine freiere Form hinüber; aber er begann bereits damit, ihm eine andre Gestalt zu geben und die himmlischen Wunder in Überraschungen des Zufalls und seine abenteuerlichen Eingriffe in das Menschengeschick zu verwandeln. Schon in jenen ersten griechischen Romanen des Antonius Diogenes, Jamblichos, Lukianos, Heliodoros, Achilleus Tatios u. a. tritt die Abenteuerlichkeit des ungewöhnlichen Begebnisses an die Stelle des göttlichen Mythos und der thätig eingreifenden Erscheinung des Gottes. Die Geheimnisse der Erde, des Kosmos mußten sich enthüllen! Und wenn auch Lukian mehr persiflierend das Leben der Sonn- und Mondbewohner schildert, so stellt uns doch Antonius Diogenes in den „Unglaublichkeiten jenseits Thule" eine Reise um die Welt, eine Nordpolexpedition u. dgl. m. mit phantastischem Ernst dar. Wie wunderbar sind in Jamblichos' „babylonischen Geschichten" die Geschicke des Rhodanes und der Sinonis, wie spannend die Verfolgung der Liebenden durch den König Garmus! Welch' überraschender Wechsel im Schicksal des Rhodanes, der, schon ans Kreuz genagelt, wieder herabgenommen und noch König in Babylon wird. Wie seltsam beim „Heliodor" die äthiopische Königin, die im Augenblick der Empfängnis ein Bild der Andromeda angeblickt hatte und nun mit einem weißen Kinde niederkam, die daraus entstehenden Verwickelungen, die Keuschheitsprobe der Chariklea u. s. f., wie unterhaltend die Räubergeschichten in den „Erotika" des Tatios! Das Absonderliche, Überraschende

Digitized by Google

tritt überall an die Stelle des mythisch Wunderbaren! Ähnlich in den ersten Romanen des Mittelalters, den Amadisromanen! So wird Amadis, der Sohn der Prinzessin Elisena, von ihr in einer Wiege ausgesetzt, von einem schottischen Ritter aufgefischt und unter dem Namen des Kindes der See erzogen!

Diese Wunder des Zufalls und des Schicksals gehen nun auch durch den modernen Roman und haben hier dasselbe Recht, wie die mythischen Wunder in der Epopöe. Nur darf mit ihnen kein Mißbrauch getrieben werden und das Stoffartige, das im Roman überhaupt schon über die lockere Kunstform hinauswächst, nicht im Interesse einer prickelnden Neugierde in den Vordergrund treten. Die Spannung nach der Vergangenheit hin, bereits von uns als episches Grundgesetz entwickelt, darf im Roman zur vollsten Geltung kommen. Die Charaktere des Romans dürfen bei ihrem ersten Auftreten etwas Geheimnisvolles haben; ihr Totalbild entrollt sich uns erst allmählich, indem aus ihrem vergangenen Leben ein immer wachsendes Licht auf ihren Charakter fällt! Es gehört zur Technik des Romans, diese Enthüllungen in überraschender Weise vor sich gehen zu lassen, ihnen den Reiz des Unverhofften und Wunderbaren zu geben. Trotz der Polizeiregister und Kirchenbücher, trotz aller Aufenthaltskarten und Taufscheine kann die Phantasie auch in die Verhältnisse unsrer Civilisation des Abenteuerlichen viel hineinzaubern. Ein Hauptmittel dieser Zauberei beruht auf jener Lösung der Verwickelungen, die aus der alten Tragödie in den hellenischen Roman überging unter dem Namen der Anagnorisis, „Wiedererkennung". Seit den Romanen des Heliodoros und Longos bis in die neuesten von Eugen Sue, Dickens, Gutzkow spielt diese „Wiedererkennung" eine große Rolle. Sie hat die Verwickelungen der Descendenz zur Voraussetzung: geraubte,

Digitized by Google

vertauschte Kinder, natürliche Kinder, die spät erst ihren Vater und ihre Mutter entdecken, liberi adulterini und die verschiedensten Arten der geheimnisvollen Kindschaft. Das Dunkel, das um ihre Wiege schwebt, die zufällige Begegnung, das rührende Wiedersehen, die Lösung, die der Leser im Voraus zu erraten sucht, da ihn der Romandichter, unähnlich dem Dramatiker, nicht zum Vertrauten seiner Geheimnisse macht: das alles sind Momente aus diesem Verwickelungskreise, welche die Spannung des Lesers wacherhalten. Hierher gehören auch dunkle Thaten der Vergangenheit, welche in das Leben der Helden mit schwarzer Magie hineinragen, deren Schleier zu lüften die Neugierde brennt — man denke an Bulwer's „Eugen Aram". Oder ein zufälliges Begegnen gruppiert eine Menge von Personen nebeneinander, bringt sie in die verschiedenartigsten Beziehungen und erst später ergiebt sich ein tieferes Interesse, ein ethisches Band, das sie schon früher und vielleicht in entgegengesetzter Weise verknüpft als ihre jetzige Gemeinsamkeit. Oder dieselbe Person tritt in doppelter Verkleidung auf, führt zwei kontrastierende Rollen durch und überrascht, wenn sie die Maske abnimmt, wie z. B. in Balzac's „Klothilde von Lusignan". Das Inkognito ist für die Romanhelden wesentlich; erst später knöpfen sie ihren Rock auf und zeigen uns ihren Stern. Diese Romantik gehört einmal zum modernen Roman, und wenn man sie tadeln wollte, so verkennt man das Wesen einer Dichtform, die überhaupt einen vorwiegend stoffartigen Charakter hat und an der Grenze der Prosa steht. Sie bildet das Gegengewicht gegen die breite geordnete Prosa unsrer Verhältnisse, welche dem Menschen von Hause aus das polizeiliche und staatsbürgerliche Etikette anhängt und ihn in den bestimmten Rubriken irgend eines Registers von der Wiege bis zum Grabe unterbringt. Es kommt nur darauf an, daß die romantischen Gänge in den auf-

Digitized by Google

geschwemmten Schichten unsrer Kultur mit richtigem Instinkt aufgespürt werden. Da sind zunächst die großen Centralpunkte der Weltstädte, wo die Häufung aller Interessen die wunderbarsten Kollisionen erzeugen kann! Das fahrende Vagabundentum in seiner Ungebundenheit emanzipiert sich von der Strenge der bürgerlichen Sitte. Ihm gehört die schönste Zauberblüte der geheimnisvollen Romantik an, Goethe's Mignon. Neuerdings hat Holtei dies Vagabundenleben mit erschöpfender Gründlichkeit in seinem bekannten Roman behandelt. Ihm am nächsten steht das Leben der Künstler und Litteraten, dessen Romantik aus dem fast durchgängigen Mißverhältnis einer schöpferischen, auf das Jahrhundert wirkenden Geisteskraft und der sozialen Lebensstellung hervorgeht! Diese Romane sind nach dem Vorgang unsrer romantischen Schule sehr beliebt. Kampf des exklusiven Genius, dem alles erlaubt ist, mit den Schranken der Gesellschaft ist ihr Grundthema! Dennoch ist diese Romantik dem Roman nicht günstig: die Litteratur in der Litteratur, die Kunst in der Kunst, das ist ein ästhetischer Zirkel, der zu sehr in sich selbst verläuft. Die Räuber, Piraten, Ritter und Geister, die noch in den Leihbibliotheken spuken, sind ebenfalls solche exceptionelle Gestalten, an deren Stelle der höhere Roman das vornehme Gaunertum, die Schmuggler u. dergl. setzt. Vorteilhaft für die Romantik des Romans sind alle größeren Krisen der Gesellschaft, Revolutionen, Kriege, in denen die stagnierende Flut stereotyper Zustände aus ihrer trüben Ruhe emporgerüttelt wird. Hierher gehört seit der Odyssee der Zauber der Ferne, der Reiz des Unbekannten, Unentdeckten, der fernen Länder und Meere und ihrer Abenteuer, ein Zauber, den sich der See- und exotische Roman, ein Marryat, Sealsfield und Gerstäcker, zu nutze machen. Doch auch der Prosa unsrer Kultur wird ein begabtes Talent ihre

Digitized by Google

Poesie abgewinnen — wir erinnern nur an Dickens, Thackeray, Hackländer, Freytag u. a.

Für diese einzelnen Sphären unsers Kulturlebens mit Bezug auf die Darstellung im Roman ist von Zola eine neue Losung ausgegeben worden: das milieu, und diese ist von der neuesten deutschen Tageskritik angenommen und verbreitet worden. Mit Recht — es liegt in diesem milieu an sich eine wohlbegründete ästhetische Forderung. Der Lebenskreis, in dem sich die Helden eines Romans bewegen, soll darin mit Treue, Wahrheit und satten Farben geschildert sein. Jeder dieser Lebenskreise hat gleichsam seine Atmosphäre — und der Leser soll sie einatmen mit den Helden, wie diese den Sauerstoff und Stickstoff derselben in sich aufnehmen. Insoweit das milieu uns in die rechte Stimmung versetzt, ist es künstlerisch berechtigt; nur liegt hier die Gefahr einer realistischen Detailmalerei nahe, welche in das Kunstwerk zu vielen Rohstoff mit aufnimmt. Zola ist Meister in der Darstellung des milieu, weiß indes diese Klippe meistens zu vermeiden. Sein großartiger Roman: „Germinal" ist eine Darstellung des Lebens und Treibens in den Baugewerken, in welchem nirgends die tote Beschreibung herrscht, sondern alles auf die Handlung einwirkt und in ihren lebendigen Fluß miteingreift. Das Treiben in einer Putz- und Modewarenhandlung ist in dem Roman; „Au bonheur des dames" ebenfalls mit genauester Detailkenntnis, meist aber ohne trockene Aufzählungen, ohne jedes Fächer- und Schubladenwesen geschildert, ebenso das Pariser Börsenleben in „L'Argent" — die verschiedensten Geldgeschäfte fesseln unsre Teilnahme, weil ihre Eigenart mit der Eigenart der Menschen, die sie betreiben, eng verwachsen ist. Das milieu einer Materialwarenhandlung hat Freytag in „Soll und Haben" ebenso gut getroffen, wie Hackländer, Winterfeld und Roberts dasjenige des deutschen Soldaten- und Kasernen-

Digitized by Google

lebens, Nataly von Eschstruth dasjenige des Kavalier- und Kavallerieſports, August Niemann das des deutſchen Buchhandels in „Eulen und Krebſen“. Doch Zola übertrifft in der Genauigkeit ſeiner Studien ſchon deshalb die deutſchen Romanſchriftſteller, weil für dieſe noch immer die Fabel die Hauptſache iſt, während Zola nur das Kulturbild, nur die Dokumente des wirklichen Lebens als den eigentlichen Kern ſeines Roman experimental hinſtellt. Jedenfalls iſt den deutſchen Autoren, beſonders für diejenigen Schöpfungen, in denen das Seelengemälde gegen das Kulturgemälde zurücktritt, das Studium des milieu dringend zu empfehlen.

Daß dies milieu auch die Charakterzeichnung des Romans mitbeſtimmt, iſt wohl fraglos, weil für die vielſeitige Charakteriſtik, die der Roman verlangt, gerade die Beziehungen der Helden zur äußeren Welt von größter Bedeutung ſind. Ein reiches Seelenleben können ja auch jene müßiggängeriſchen Helden entwickeln, wie ſie Goethe und Jean Paul geſchildert; aber wie viele tauſend Männer der Neuzeit gehen ganz in ihrem Beruf auf, und gegen die Summe derartiger Thätigkeit verſchwindet als ein beſcheidener Reſt, was ihnen ſonſt Geiſt und Herz bewegt. Die Charaktere ſind zum Teil, was ſie treiben und ſchaffen. Was aber die ſonſtige Eigenart des Weſens und der Erſcheinung betrifft, ſo kann der Roman einen größeren Reichtum von bedeutſamen und auch kleinen Zügen entrollen, als die dramatiſche und epiſche Dichtung, und darum paſſen auch Sonderlinge und barocke Charaktere in ſeinen gefügigen Rahmen. Die Porträtmalerei iſt nicht ausgeſchloſſen; aber das ruhige Bild darf nicht zu breit ausgeführt ſein: die Züge ſollen nicht nur die Bewegung des Seelenlebens ſpiegeln, ſondern durch dieſe auch ſelbſt in ihrer ganzen Schärfe hervortreten. Neuerdings iſt die Behauptung aufgeſtellt worden, der Romandichter bedürfe der Modelle für

Digitized by Google

seine Charakterzeichnung. Kein geringerer als Friedrich Spielhagen, dessen „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans“ so viel anregende und aus der frischen Praxis des Ateliers geschöpfte Bemerkungen enthalten, verlangt für den Dichter mit gleicher Dringlichkeit, wie für den Romandichter und Bildhauer ein Modell; er verspottet die Dichter, die ihre Helden aus der Tiefe des Gemüts konstruieren, wie jener Deutsche nach Heine das Kamel, das er weder in der Wüste noch im Jardin des plantes zu sehen bekommen. Die Frage, ob der Dichter nicht besser ohne Modelle arbeite, habe in jedes Dichters und Künstlers Ohr nicht mehr Sinn als die andre: wäre es nicht besser, wenn der Mensch fliegen könnte? „Ich weiß nicht ob es besser wäre, ich weiß aber, daß er nur im Traum fliegen kann.“ Uns erscheint diese Modelltheorie einseitig, ja verfehlt. Sie müßte auch auf die Charaktere des Dramas passen — wo bliebe dann Shakespeare? Der Dichter schafft durch die Intuition, seine schöpferische Kraft haucht seinen Gestalten den Lebensatem ein; das Nachmodellieren gegebener Gestalten würde nicht entfernt dafür ausreichen. Sagt doch Spielhagen selbst von der Art und Weise, wie der Dichter seine Gestalten schafft: „diesen Vorgang selbst hüllt ein Schleier ein, den noch niemand gehoben hat und niemand heben wird.“ Die Modelltheorie will ja diesen Schleier ohne weiteres hinwegheben. Wenn Spielhagen meint, „die intimste Menschenkenntnis, hervorgerufen durch eine unermeßliche Fülle von Beobachtungen der wirklichen Menschen, entzücke in den Werken der wahren Dichter,“ so kann man dieser Behauptung vollständig beistimmen, ohne der Modelltheorie die geringsten Zugeständnisse zu machen; denn in jenen Schatz von Beobachtungen greift die freischaffende Phantasie hinein, um die ihr vorschwebenden Gestalten auszustatten; der einen von ihnen kann er zuwenden, was er vielen entnommen, ohne ein bestimmtes Vorbild

Digitized by Google

für die Nachzeichnung zu haben. Gewiß kann der Dichter ein Modell haben, besonders bei Nebenfiguren, aber er muß es nicht haben; in solchem Zwang liegt ein testimonium paupertatis für den schöpferischen Genius. Daß aber die Modelldichterei zu sehr prosaischen, aus aller Poesie herausfallenden Verwickelungen führen kann, das haben die Prozesse bewiesen, welche unfreiwillige Modelle gegen Zola und auch gegen deutsche Autoren angestrengt haben.

Wenn der Romandichter ausschließlich auf den Effekt ausgeht, welchen abenteuerliche Verwickelungen hervorrufen, und diesem Streben nicht nur jede andre Tendenz, sondern oft auch die Logik der Thatsachen opfert, so entsteht der Sensationsroman, eine taube Blüte der epischen Kunst: er berechnet seine Wirkungen mehr auf die Nerven als auf den Geist, besonders auf den Durst nach ungewohnten Erregungen, welche dem Lesepublikum innewohnt. Es sind dies Auswüchse jener berechtigten Eigenart des Romans, ein gewisses Hangen und Bangen in schwebender Pein, eine Spannung auf den Ausgang hervorzurufen. Der Kriminalroman, der in Deutschland besonders von S. H. Temme und Aug. Ewald König gepflegt worden ist, bildet eine Unterart des Sensationsromans, indem seinen Inhalt verwickelte Prozesse mit dunklem, sich allmählich aufhellenden Hintergrunde bilden. In solchen Nacht- und Schauergeschichten, in denen Doppelgängerei, Bigamie, geheimnisvolle Mordthaten eine Hauptrolle spielen, haben die Engländer längst den Franzosen den Rang abgelaufen; wir brauchen nur an die Romane von William Wilkie Collins (besonders „The woman in white“, seine am stärksten mit allen möglichen Sensationsingredienzien gewürzte Erzählung, und „Armandale“). Edmund Hodgson Yates („Laud at last“) und Miß M. E. Braddon („Aurora Floyd“, „Lady Audley's secret“) zu erinnern, in denen,

Digitized by Google

was Eugène Sue, der ältere Alexandre Dumas, Soulié und andre Nachzügler der romantischen Schule in Frankreich geleistet haben, durch das Raffinement einer auf psychologische Martern bedachten Erfindung überboten worden ist.

Die Komposition des Romans muß, um diese Romantik unsrer Zustände auszubeuten und die epische Spannung durchzuführen, bestimmte Gesetze der Technik beobachten. Der Anfang des Romans führt uns gleich in das bewegte Leben; wir orientieren uns über unbekannte Physiognomien und Verhältnisse, bis unser Interesse an ihnen lebendig, diese Lebendigkeit durch die Verschleierung einzelner Zustände und Charaktere gesteigert wird. Lange Beschreibungen von Gegenden, Verhältnissen, Charakteren sind besonders am Anfange des Romans von ertötender Wirkung. Die allmählich wachsende Klarheit soll mehr durch die Handlung, durch Gespräch und Brief, durch eine selbständige Entwickelung der Helden von innen heraus hervorgerufen werden, als durch die Beschreibung des Dichters. Der Anfang des Romans ist gewiß am glücklichsten entworfen, wo wir alsbald in irgend eine fesselnde Situation, einen Knotenpunkt der Handlung versetzt werden, dessen Fäden zugleich nach rückwärts und vorwärts weisen.

Die Mitte des Romans führt nun diese Fäden weiter zu immer neuen Knotenpunkten der Entwickelung. Das Drama hat nur eine Kollision; der Roman verträgt deren mehrere neben- und nacheinander. Hier wird die eine gelöst, dort eine andre neu angeknüpft. Doch das vollkommene Austönen derselben in der Mitte muß von dem Romandichter vermieden werden. Ganz neue Anfänge sind hier gefährlich! Es muß alles ineinandergreifen, mindestens an einem Punkte der Bewegung. Wir haben schon früher gesehen, daß der Epiker spannt, indem er an einer fesselnden Stelle

Digitized by Google

der Handlung abbricht und den Leser mit einer künstlich erzeugten Unbefriedigung entläßt. Dies Geheimnis der Technik ist für den Romandichter wesentlich. Er wandert von einer der verschiedenen Gruppen seines Romans zur andern und wählt gerade den Moment, in welchem die eine in eine spannende, noch ungelöste Situation versetzt ist, um sie zu verlassen und zur andern fortzuschreiten. Die gleichsam verzauberte Gruppe steht noch lebendig vor unsrer Phantasie, während wir weiter eilen: sie gemahnt uns wie eine alte Schuld des Dichters, auf deren Abzahlung wir gespannt sind. Je größer der Kredit ist, den der Romandichter für seine poetischen Schulden in Anspruch nehmen darf, desto größer ist seine Kunst. Jede Erfindung des Romans ist ein Wechsel, der erst am Schluß fällig ist.

Der Schluß des Romans selbst hat nicht jene logische Notwendigkeit und Bestimmtheit, wie der Schluß des Dramas. Im allgemeinen nimmt man an, daß der Schluß des Romans, wie der des Epos überhaupt, ein glücklicher sein müsse, indem das bestimmte Ziel, das dem Helden oder dem Dichter vorschwebt, nach mancherlei Verwickelungen und Irrungen erreicht wird, daß der Schluß nach vielen Dissonanzen eine versöhnende Harmonie bringt. Doch ist das Gegenteil, ein tragischer Abschluß, keineswegs ausgeschlossen. Im breiten Verlaufe des Romans werden eine Menge von Fäden angeknüpft, tritt eine große Zahl Personen auf, über deren Schicksal uns der Abschluß nicht im Dunkeln lassen darf. Hier ist besonders eine übereilte Abfertigung zu vermeiden. Der Roman ist voll eingeläutet und muß auch voll austönen: dem Geschick jeder Persönlichkeit, die unser Interesse wachgerufen, muß ein unverkümmertes Recht zuteil werden. Für jene modernen Romane, deren Inhalt die innere, den Kreis der verschiedensten Verhältnisse durchlaufende Bildung des einzelnen ist, wie Goethe's

Digitized by Google

„Wilhelm Meister", Jean Paul's „Titan", Immermann's „Epigonen", Laube's „junges Europa", „Wandlungen" der Fanny Lewald, „Problematische Naturen", „In Reih und Glied" von Spielhagen u. a., ist ein Abschluß nicht leicht zu finden, da der Prozeß der Bildung ein bis zum Tode fortdauernder ist und nur willkürlich an dieser oder jener Stelle unterbrochen werden kann. Der Roman schließt daher in der Regel, wo die Romantik der Existenz aufhört und ihre Prosa anfängt; er läßt eine Beruhigung des hin- und hergehenden Strebens durch eine harmonische Ehe, die Wahl eines bestimmten Berufes u. dgl. eintreten. Dieser Schluß ist ohne schärfere dramatische Konsequenz; aber er genügt für den Roman, der ja nur ein Segment aus dem breiten Kreise des sozialen Lebens herausschneidet und nicht wie das Drama eine scharfe Kollision in entscheidender Weise zum Ziele führt. In den Romanen von Friedrich Spielhagen, die in ihrem Verlauf auch die innere Entwickelung des Helden darstellen, findet sich in der Regel ein gewaltsamer Schluß, wie der Tod auf den Barrikaden, Revolutionskämpfe, der Untergang der einzelnen in einer Massentragödie oder durch elementarische Naturgewalten wie in „Sturmflut".

Das Verlaufen in die Prosa des Lebens läßt die Grenzen des Romans nicht so scharf hervortreten, daß er als ideales Kunstwerk auf sich selbst ruhen könnte. Sein Zusammenhang mit äußerlichen Interessen, die für eine poetische Verklärung nicht durchsichtig genug sind, tritt auch in seinem Verlauf hervor; seine Form hat nicht genügende künstlerische Begrenzung, um das Hereinbrechen einer überflutenden Prosa zu verhindern. Besonders nach zwei Seiten hin wird die reine Linie der Schönheit leicht überschritten: das unästhetisch sinnliche, materiell prickelnde, und das tendenziös didaktische Element trüben die künstlerische Reinheit

Digitized by Google

des Romans und machen seine bequeme und geduldige Form zu einem Gefäß für die verschiedenartigsten Zwecke, welche außerhalb der selbstgenugsamen Harmonie des Schönen liegen. Die Effekthascherei durch grelle Situationen und eine gewaltthätige Spannung wie sie in den alten Ritter- und Räuberromanen und in vielen neufranzösischen Sozialromanen herrscht, zerstört die reine Wirkung des Schönen, indem sie mehr die Nerven als den Geist in Erregung zu bringen sucht. Hierher gehört auch das erotische Element, das schon den hellenischen Anfängen des Romans in starker Dosis beigemischt war. Der Roman gewährt bereitwillig den Raum zu einer behaglichen und breiten Ausmalung des sinnlich Üppigen, der erotischen Situation. Seit dem Priapeischen Roman des Petronius bis zum „Ritter Faublas" von Louvet, bis zu Schlegel's „Lucinde", der schönheitstrunkenen Orgiastik von Heinse, den harmlosen Nuditäten in Gutzkow's „Wally", den sinnlichen, oft cynischen Diableries von Paul de Kock, den krassen Lebensbildern des jüngeren Dumas und Feydeau's, Flaubert's üppig-gräßlichen Geschichtsbildern, Zola's breit aufgeführten Gemälden der Wollust bis zu Sacher-Masoch's kecken Studien über geschlechtliche Probleme ist der sinnliche Reiz und die sinnliche Spannung ein wesentliches Ferment der Romanlitteratur geblieben. Wieland in seinen hellenisierenden, die George Sand in ihren geistvollen und klassisch schönen Sozialromanen haben sich von diesen sinnlich üppigen Auswüchsen nicht freigehalten, zu denen die Form des Romans selbst durch ihre gewährenlassende Breite herausfordert.

Die Frage über die Berechtigung sinnlicher Schilderungen im Romane ist in neuester Zeit, wegen mehrfacher Versuche der Staatsanwaltschaft, die Werke auch namhafter deutscher Autoren wegen Unsittlichkeit durch das Gericht verurteilen zu lassen, mehr in den Vordergrund getreten. Der Roman

Digitized by Google

soll uns ganze, volle Menschen schildern, das Leben nach allen seinen Beziehungen; es wäre eine thörichte Prüderie, gerade sein eigentliches Thema, die Liebe, auf die einzige Variante der schwärmerisch unsinnlichen beschränken zu wollen, welche sich für die romanhafte Darstellung als besonders steril erweisen muß; denn der Roman drängt nach Anschaulichkeit und das Weben der selbstgenügsamen Empfindung kann in ihm nie ausschließlich den Ton angeben. Soll der Dichter hinter dem Maler und Bildhauer zurückstehen und es ihm versagt sein, das Kolorit und die Plastik schöner Formen zu schildern? Soll er niemals dem innigen Verschmelzen der Seelen und Leiber einen Dithyrambus weihen können, wie ihn selbst Schleiermacher in seinen „Briefen über Schlegel's Lucinde" angestimmt hat? Ja, es zeigen die Muster aller Zeiten, daß die Erfindung des Romans ganz verarmen würde, wenn sie sich nur auf dem Gebiete hausbackener Moral bewegen dürfte, wenn die Schranke des Familienglücks am häuslichen Herde auch ihre Schranke wäre, wenn für ihn die Ehen unantastbar bleiben müßten und alle außerehelichen Verhältnisse eine nicht zu schildernde Freibeuterei der Leidenschaft wären. Wo bliebe Boccaccio, der größte Novellist Italiens, mit allen seinen Nachfolgern, wenn nicht das verbotene Liebesabenteuer, der Ehebruch in den verschiedensten Beleuchtungen von der feinkomischen bis zur hochtragischen, in der Novelle wie in Romanen berechtigt wäre? Und auf welchen Scheiterhaufen müßte man Goethe's „Wilhelm Meister" mit seinen Marianen und Philinen und seine „Wahlverwandtschaften" werfen, wenn das unerlaubte Verhältnis und die eheliche Untreue aus den Schilderungen des Romans verbannt werden sollte? Und ob diese Schilderungen selbst mehr oder weniger farbenreich und glühend sind, das ist ebenfalls kein Unterschied, welcher die moralische Würdigung herausfordert;

Digitized by Google

das liegt nur in der verschiedenartigen Begabung der Autoren, in ihrer Darstellungsweise, die leidenschaftlich bewegt oder diskret und apathisch, plastisch anschaulich oder gestaltlos verschwimmend ist, und es ist ohne Frage ein ästhetischer Vorzug, was am leichtesten als sittlicher Makel der Familiencensur anstößig erscheinen könnte. Eine Feuerversicherung gegen poetische Brandstiftung kann die Romandichtung nicht gewähren: derartige Schilder fehlen oft den dichterischen Palästen und finden sich angebracht an den Hütten des banausischen Handwerks, wo der Unterhaltungsstoff für die reifere Jugend geschmiedet wird.

Allerdings giebt es indes eine Unsittlichkeit, welche auch aus dem Roman verbannt sein muß: hier hat die Ästhetik des Häßlichen ihre feinen Grenzlinien zu ziehen. Es giebt einen Cancan der pandemischen Muse, welche mit ihren Fußspitzen auch den Staub und den Schmutz dem Publikum ins Gesicht schleudert; das Gemeine, das Priapeische muß aus dem Roman verbannt sein. Die cynische Zote ist eine unter Umständen zulässige Dissonanz: wir finden sie bei Shakespeare oft genug und ebenso in Goethe's „Faust"; es ist gleichsam der Funken, den der Teufelsfuß stiebt; aber die cynische Schilderung, die sich in das körperliche Detail des geschlechtlichen Lebens verliert, ist unbedingt verwerflich. Hier hört auch das Recht des Humors auf. In seinen „Braunen Märchen" hat Freiherr von Sternberg oft genug hiergegen gesündigt.

Dann ist ein Roman zu verwerfen, dem die Erregung der Sinnlichkeit einziger Zweck ist, mag dieser Zweck nun eingestanden sein oder nicht. Emile Zola spielt sich als Physiologe der Gesellschaft auf, als Vorkämpfer des mit dem Seciermesser ausgerüsteten Naturalismus; er giebt vor, die Korruption der Gesellschaft zu geißeln. Gleichwohl ist sein Roman „Nana" von Hause aus nur auf den Skandal

Digitized by Google

berechnet, der ihm ja auch einen so großen Erfolg gesichert hat. Lebenswahrheit à tout prix als höchstes Gesetz der Kunst, je krasser, desto künstlerischer: das ist ein unhaltbares Prinzip, das zur notwendigen Folge die ausgiebige Schilderung des Gemeinen und unästhetisch Häßlichen hat. Die Nudität, splitter- und fasernackt, nicht mit den Augen eines Tizian, sondern mit denen eines Vivisektors betrachtet und so geschildert, daß sie das beifällige Kopfnicken eines Satyrs erregen muß, hat jeden ästhetischen Zauber verloren. Sie steht im Mittelpunkte des Zola'schen Romans; doch das ist noch nicht das Schlimmste. Schlimm ist das liebevolle Verweilen beim Schmutze, der aus allen Winkeln des Lebens und der Bühne zusammengefegt wird; es ist die Vorliebe für das Anwidernde und die detaillierte Schilderung desselben; es sind die Liebesscenen Nanas mit Knaben und Greisen, die in so unerquicklicher Breite dargestellt werden.

Gerade Zola's „Nana" bietet uns auch Beispiele für einen andern Verstoß, den der Roman gegen sein Sittlichkeitsgesetz, das ästhetische nämlich, begehen kann; wir meinen die problematischen, die unnatürlichen Geschlechtsverhältnisse, die nicht nur Zola gelegentlich, sondern auch Belot in seinem Roman: „Mademoiselle Giraud, ma femme" geschildert hat. Hier würde man vergeblich irgend eine anstößige Scene suchen; es ist alles feinste Filigranarbeit; und doch ist das Grundverhältnis, über welches so durchsichtige Schleier geworfen werden, höchst anstößig und verletzend. Der Romandichter hat ja das Recht, auch die Verirrungen der Leidenschaft zu schildern; aber wo sie gegen die Natur gehen, werden sie widerwärtig. Überhaupt ist alles Anomale nur für Feinschmecker, für deren haut-goût der Romandichter nicht seine Werke schafft. Das Widerwärtige ist unsittlich, weil es unästhetisch ist. Die weibliche Prostitution, das

Digitized by Google

Lieblingsthema der neueren französischen Romane und auch auf dem Theater heimisch, wie „die Camelliendame“ beweist, streift oft die Grenze, wo die Grazien reißaus nehmen; besonders muß die Vereinigung von Liederlichkeit und Schwindsucht, von Bordell und Spital Ekel erregen. Weit schlimmer aber ist die Darstellung einer Anomalie auf diesem Gebiete, der männlichen Prostitution, wie sie ein deutscher Romanschriftsteller, Emerentius Scävola, in seiner Novelle „Adolar der Weiberverächter“ gewagt hat; der blinde Held ist eine Zeit lang in den Händen eines Agenten, der mit ihm Geschäfte macht, wie mit andern, indem er ihn vornehmen Frauen zuführt.

Niemand hat das Recht aus dem Roman gesunde Sinnlichkeit, wilde Leidenschaft, die rückhaltlose Schilderung der Frauenschönheit zu verbannen; wohl aber ist die ausschließliche Spekulation auf sinnliche Erregung, die Schilderung des Gemeinen, Widerwärtigen, Priapeischen und die Raffiniertheit, welche durch das Unnatürliche reizen und kitzeln will, als unästhetisch zu verwerfen.

Indem sich Zola, der Hauptvertreter des neuen Naturalismus in Frankreich, gegen die berechtigten Angriffe auf die Zügellosigkeit und Geschmacklosigkeit vieler seiner Schilderungen wehrte, geriet er auf seine Theorie des roman experimental, in welcher er die bisherige Bezeichnung roman überhaupt verwirft, vom Fabulieren, vom Phantasieren, wie von jeder freien Empfindung nichts wissen, den Roman zur Studie, zur Kritik, zum Protokoll der Wirklichkeit machen will. Von diesem Standpunkte aus verteidigt Zola die litterature obscène und spricht von den reizenden Werken aller Zeiten, welche ihr angehören. Er rechnet sich zu den Schriftstellern, welche keinen Augenblick danach fragen, ob die Frauen erröten oder nicht, zu jenen echten Künstlern, den Schriftstellern „von Rasse“, welche „la passion de la vérité“ be-

Digitized by Google

sitzen: „Sie arbeiten mit dem Blick auf ein menschliches Ziel, welches hoch über den Moden und Streitigkeiten der Fabrikanten steht. Sie schreiben nicht für eine Klasse, sie haben den Ehrgeiz, für die Jahrhunderte zu schreiben. Die Konvenienzen, die durch die Erziehung geschaffenen Gefühle, das Wohl der jungen Mädchen und der Frauen ohne festen Halt, die Vorschriften der Polizei und die patentierte Moral der guten Geister verschwindet dabei und zählt nicht mit. Sie gehen direkt auf die Wahrheit los, auf das Meisterwerk, trotz allem, über alles hinweg, ohne sich um den Skandal zu kümmern, den ihre Verwegenheit erregt. Die Thoren, welche sie der Berechnung anklagen, merken nicht, daß sie nur für ihr Genie und ihren Ruhm leben." Zola wehrt sich gegen die Anklage, auf die Obscönität zu spekulieren: wer kann ihn aber davon freisprechen? Mit bloßer „Wahrheitsliebe" lassen sich z. B. in „La curée" die üppigen Treibhausscenen der Liebe zwischen René und Maximin nicht entschuldigen, ebensowenig wie die seitenlangen Nuditäten der „Nana". Das ist das auf den Skandal ausgehende raffinierte Behagen. Rosenkranz würde diese Schilderungen der Rubrik des „Brutalen" einordnen: „Je berechneter die Gewalt in ihrer Grausamkeit, je raffinierter die Schwelgerei in ihrer Wollust, um so brutaler werden sie — und ästhetisch um so häßlicher, weil nämlich die Entschuldigung einer Übereilung durch den Affekt dann um so mehr wegfällt und das Brutale um so mehr als ein Werk des selbstbewußten, freien Willens erscheint."

Daß im übrigen die Parallele zwischen dem physiologischen oder chemischen Experiment und demjenigen des Romandichters eine schiefe ist, geht schon daraus hervor, daß jenes eine an die Natur gestellte Frage ist, deren Beantwortung in einer neuen Thatsache besteht. Wenn ich aber einen Charakter, den ich dem Leben entnommen habe,

Digitized by Google

in eine Reihe selbsterfundener Verwickelungen versetze, so ist dies durchaus kein wissenschaftliches Experiment mehr, welches ein sicheres Facit ergiebt, sondern es wird auf die Logik des Romandichters ankommen, also auf eine ganz subjektive Eigenschaft, ob die Folge der Begebenheiten sich nach dem Gesetz einer Notwendigkeit vollzieht. Das Gefühl dieser Unsicherheit wandelt auch den ästhetischen Gesetzgeber an; er hofft also, daß der Fortschritt der Wissenschaft allmählich die Unsicherheit der experimentierenden Romandichtung aufheben und ganz das Dunkel lichten werde, in dem dieselbe noch umhertappt. Dies ist sein Grundirrtum. Gewiß kommt jeder wissenschaftliche Fortschritt, auch derjenige der Physiologie, der Menschenkunde zugute, welche für die Romandichtung die Grundlage ist, und wenn die Psychologie durch die Physiologie vielfach ergänzt oder ersetzt wird, so kann die Romandichtung auch davon nur Nutzen ziehen; doch wenn wir aufs genaueste wüßten, wie jede Leidenschaft mit den menschlichen Organen zusammenhängt und welche Funktionen sie im Wesen des Menschen versieht: so würde die Romandichtung nicht einen Schritt weiter kommen, wo es sich um die Schöpfung eines individuellen Charakters handelt. Nicht aus der Analyse heraus schafft der Dichter, sondern aus der Intuition. Für die Forschung wird stets ein unauflöslicher Rest bleiben: sie kann das allgemeine Gesetz, sie kann die Gattung und Spezies ergründen, aber die individuelle Eigenart geht in keiner wissenschaftlichen Formel auf. Dafür giebt es nur einen Schlüssel: das dichterische Genie. Wenn die Retorte der exakten Forschung in das dichterische Laboratorium gebracht wird, so wird sie nur einen Homunculus erzeugen.

Aus diesem Grundirrtum, der aus der Verwechselung der wissenschaftlichen Untersuchung und des dichterischen Schaffens hervorgeht und für das letztere die Methode der

Digitized by Google

ersteren in Anspruch nimmt, entspringen nun alle übrigen. Die Natur mit Haut und Haar ist das Objekt der Physiologie und des neuen Romans. Claude Bernard sagt: „Man wird niemals zu wahrhaft fruchtbaren und klaren allgemeinen Wahrheiten über die Phänomene des Lebens gelangen, wenn man nicht in dem Hospital, dem Amphitheater und dem Laboratorium experimentiert hat oder thätig gewesen ist, in diesem stinkenden oder zuckenden Reich des Lebens (terrain fétide ou palpitant de la vie). Wollte ich durch einen Vergleich mein Gefühl von der Wissenschaft des Lebens ausdrücken, so würde ich sagen, es ist ein herrlicher, von Licht strahlender Salon, in den man nur durch eine große und widerwärtige Küche gelangen kann." Und mit diesem entscheidenden Argument glaubt Zola „die oft grausame Arbeit, die oft abschreckenden Gemälde" seiner Romandichtung entschuldigen zu können. Als wenn wir den ganzen Schmutz dieser Küche und ihrer Zubereitungen in einem Dichtwerk mit in den Kauf nehmen müßten! Die Wissenschaft muß hindurch; die Poesie niemals; die schmutzige und befleckende Analyse gehört nicht in ihr Bereich. Das non plus ultra weniger unsittlicher, als geradezu schmutziger und durch ihren Schmutz widerwärtiger Schilderungen hat Zola in seinem Roman Pot Bouille erreicht.

Auf der andern Seite giebt es kaum eine religiöse, philosophische, politische, pädagogische, soziale Tendenz, welche nicht in neuester Zeit versucht hätte, im Gewand des Romans größere Beliebtheit und Verbreitung zu gewinnen. Wenn der Roman eine bestimmte Idee durchzuführen sucht, so ist er dabei wie jedes Kunstwerk in seinem guten Rechte! Einige Romane der George Sand zeigen die Harmonie von Form und Inhalt, die ungetrübte künstlerische Meisterschaft, auch wo sie in einem Lebensbilde einen bestimmten reformatorischen Gedanken darstellen, der mit überzeugender Not-

Digitized by Google

wendigkeit aus dem konsequent gehaltenen Kunstwerk hervorgeht! Wenn dagegen die Tendenz, wie z. B. in dem Roman: „Eritis sicut Deus“ sich mit all' ihrer Absichtlichkeit in den Vordergrund drängt, wenn der Roman in Pasquille und Abhandlungen zerfällt, zu einem Parteiprogramm oder einer ausgeschmückten Biographie wird, dann zeigt sich die bedenkliche Nachbarschaft der Romanform und der didaktischen und polemischen Prosa, von der sie nur durch eine leichtangelehnte Thür getrennt ist. Denn da dem Roman auch die rhythmische Getragenheit fehlt, so ist seine Prosa von derjenigen der Rhetorik und Geschichtsschreibung, ja vom Stil der Zeitung und des Feuilletons nur durch jene Grenzen geschieden, welche das Talent des Romanschriftstellers selbst zu ziehen vermag. Diese Prosa kann markig und charakteristisch, fein und zierlich, plastisch klar, pathetisch, humoristisch sein; sie kann aber auch traditionell und stereotyp werden und in Phrasenhaftigkeit und Verwaschenheit des erzählenden Stiles ausarten. Unsre Klassiker, Goethe, Wieland, Schiller im „Geisterseher“ haben dem Romanstil ein bestimmtes künstlerisches Gepräge gegeben, welche besonders in Goethe's Romanen dem epischen Ideal entspricht. Jean Paul zersetzte seinen Prosastil durch die seltsamsten Reagentien des Humors, so daß der Strom desselben selten ein klares Bette gewann. Wo Ludwig Tieck seinen Phantasus zu bändigen vermochte, da war sein Stil von jener ironischen Behaglichkeit, die in echt epischer Weise wirkte. Dagegen war der Stil Arnim's chronikenhaft geziert, der Brentano's phantastisch wild, der des Novalis von visionärer Erhabenheit! Die jungdeutsche Epoche wollte die Reform der Litteratur durch eine Reform der deutschen Prosa ausführen, in welche sie alle poetischen Formen aufzulösen suchte. Seit Heine und Börne wurde die „geistvolle Prosa“ die Losung des Tages — und in der That gewann der prosaische Stil unter den

Digitized by Google

Händen der jungdeutschen Autoren Glanz, Schärfe, Beweglichkeit und Reichtum. Die französischen Muster gaben hierin den Ton an; aber die Lyrik und Dramatik in Prosa konnte sich in Deutschland nicht behaupten; es war nur eine neue Art zuchtloser Romantik. Dagegen ist die jungdeutsche Reform für die deutsche Romanprosa von günstigem Einfluß gewesen; gerade der moderne Schliff, die geistsprühende Beweglichkeit der Form, die alle Elemente der Zeit in sich aufzunehmen vermag, ist dem Roman förderlich, der doch im wesentlichen ein Zeitgemälde ist! Wenn Walter Scott, Bulwer, Dickens und Thackeray in England, die Staël und George Sand, Viktor Hugo, Alfred du Vigny, Nodier, Balzac, Eugène Sue, Paul de Kock, Alphonse Karr, Flaubert, Daudet, Zola in Frankreich sowohl die Höhenpunkte, als auch die prismatische Vielfarbigkeit des Romanstiles vertreten; so brauchen wir nur an Gutzkow, Spielhagen, Freytag, Laube, Auerbach, Sternberg, Stifter, König, Hackländer, Schücking, Wilibald Alexis, Höfer, Fanny Lewald, Meißner, Heyse, Gustav vom See, Frenzel, Heiberg u. a. zu erinnern, um die vielseitige Ausbildung der neuen deutschen Romanprosa in das günstigste Licht zu stellen. Den epischen Ton, der sich für größere Schöpfungen eignet, scheinen uns besonders Gutzkow in den „Rittern vom Geiste“ und Spielhagen in der „Sturmflut“ getroffen zu haben.

Als zwei besondere Formen des Romans mögen hier noch der Ichroman und der Briefroman Erwähnung finden. Über den ersteren hat Spielhagen in seinen obenerwähnten Beiträgen einen eingehenden, scharfsinnigen Essay veröffentlicht. Der Ichroman, in welchem der Held selbst seine Erlebnisse erzählt, hat den Vorzug, daß der Autor die unergründliche Tiefe seiner subjektiven Empfindung in die Dinge legen kann, ohne sie in ihrem Wesen anzutasten; ein andrer Vor-

Digitized by Google

teil ist die Freiheit, mit der er das Tempo seiner Erzählung je nach Bedürfnis verlangsamen oder beschleunigen kann. Die Freiheit, seine subjektiven Ansichten und Meinungen ausgiebig miteinfließen zu lassen, schließt allerdings die Gefahr des Mißbrauchs dieser Freiheit in sich. Die zweite Schwierigkeit liegt in dem Stück Unnatur, das der Ichroman von vornherein mit sich bringt; es handelt sich um die Beteiligung der andern Personen an der Handlung, in welche der erzählende Held nicht hineinsehen kann: daher bedarf es mancherlei Kunstgriffe, um ihn zum Mitwissenden der Geheimnisse der andern, ihrer Gedanken und Pläne zu machen; da kann es nicht an Lauschscenen fehlen, nicht an einem zufälligen oder gewaltsam herbeigeführten Zusammentreffen. Die von Spielhagen nicht erwähnte Form des Briefromans war früher sehr beliebt; auch dieser ist ein Ichroman, nur daß es sich hier um mehrere Ichs handelt, von denen jedes dieselben Vorteile in Anspruch nehmen kann, wie sie das Ich des eigentlichen Ichromans besitzt, das ungezwungene Hineinspielen subjektiver Lichter, die freiere Bewegung, die über Klüfte der Zeit und des Raumes ohne Anstoß hinwegsetzt. Hier ist es viel leichter, die Mitwissenschaft von sonst schwer zugänglichen Geheimnissen zu motivieren. Der Briefroman ist epischer Dialog im großen Stil.

Der Inhalt des Romans ist der Inhalt unsres sozialen Lebens und in keine bestimmten Rubriken zu fassen. Dennoch giebt er zunächst das Prinzip der Haupteinteilung des modernen Romans her, indem dieser entweder *historisch* ist und seinen Stoff aus der Geschichte entlehnt, oder *Zeitroman*, welcher aus unsrer Kulturepoche, aus der Gegenwart freierfundene Stoffe schöpft.

1. Der historische Roman.

Der *historische Roman* ist die Darstellung einer der Geschichte entlehnten Begebenheit in selbsterfundener Aus-

Digitized by Google

führung und in einem umfangreichen, die geschichtliche Epoche nach allen Seiten hin spiegelnden Gemälde. Auch können der Held und die Hauptbegebenheiten des Romans vom Dichter selbständig erfunden und nur der Hintergrund von der Geschichte gegeben sein. Da indes dem historischen Roman, der sich der prosaischen Form bedient und seinem Wesen nach bis ins einzelne malt, die Mittel fehlen, in der Darstellung der großen Persönlichkeiten und Ereignisse die Geschichtsschreibung zu übertreffen oder auch nur zu erreichen, so muß ausdrücklich betont werden, daß seine Domäne nicht die Weltgeschichte ist, sondern die Spezialgeschichte, und daß er es dem Epos, das eines idealen Schwunges fähig ist, und der Tragödie, welche die Höhenpunkte des innern Lebens in dichterischem Fluge streift, überlassen muß, die großen bekannten Helden und Katastrophen der Geschichte zum Gegenstande zu wählen. Die Tragödie hat sogar das Recht, die Geschichte bis zu einem gewissen Grade von innen heraus umzudichten, da sie energische ideale Hebel ansetzt, und der Pragmatismus der geschichtlichen That zuletzt doch mit jenen innersten Mysterien des Charakters zusammenhängt, zu deren Entzifferung der Dichter eher den Schlüssel hat, als der Historiker. Der Roman aber geht von außen an seinen Stoff heran; er stellt ihn in einer Breite der Beziehung dar, deren wesentliche Voraussetzung die historische Treue ist. Da es sich ganz auf gleichem Boden mit der Geschichtsschreibung bewegt, gleicher Entwickelungen und Vermittelungen bedarf: so ist er durch ihre feststehenden Daten bei allen Begebenheiten, die sich auf der Höhe der Weltgeschichte bewegen, beschränkt. Historische Romane, welche diese ihre Schranke nicht beachten, werden daher zu Zwitterbildungen der Geschichtsschreibung und Romandichtung, in denen abwechselnd die Geschichte und die Dichtung die Arabesken des Bildes bilden. Da erhalten

Digitized by Google

wir äußerlich ausgeschmückte Biographien von Mirabeau, auseinandergefaserte Memoiren, wie den riesigen Cyklus, in welchem Luise Mühlbach die Geschichte der letzten hundert Jahre in ihren Friedrichs- und Napoleonsepen zu bewältigen sucht u. s. f. Der Schöpfer des historischen Romans, Walter Scott, ist zwar in einzelnen Werken mit diesem mißlichen Beispiele vorangegangen; aber in seinen Hauptromanen, wie z. B. „Waverley" und „Quentin Durward", hat er nicht einen Fergus Mac Ivor und Ludwig XI. zum Helden, nicht die pragmatische Entwickelung des schottischen Rebellenkampfes und des französisch-burgundischen Krieges zum Mittelpunkte des Romans gemacht, sondern abenteuerliche Schicksale selbstgeschaffener Helden freierfunden, in welche dann jene historischen Persönlichkeiten miteingreifen. Der historische Roman soll uns das Kulturgemälde einer vergangenen Epoche entrollen und uns am Geschicke seiner Helden zeigen, wie das menschliche Handeln und Empfinden durch die Bedingungen dieser Kultur bestimmt wird. Freilich liegt hier die Gefahr nahe, im Ausmalen des Kulturbildes in eine antiquarische Genauigkeit zu verfallen und das beschreibende Element in ungehöriger Breite auszubilden: eine Gefahr, die Walter Scott selbst um so weniger vermieden hat, als ihn gerade seine Vorliebe für antiquarische Studien, für die Denkmäler und Erinnerungszeichen Schottlands dazu trieb, das erzählende Gedicht, weil es ihm nicht Raum genug bot für die ausführliche Darstellung der geschichtlichen Altertümer seines Vaterlandes, mit dem bequemeren Roman zu vertauschen. Die bis auf den Stil sich erstreckende chronikenhafte Treue in altertümelnder Darstellung geistig bedeutungsloser Epochen macht die Romane manieriert und ungenießbar, wie am schlagendsten Adalbert Stifter's „Witiko" und Gustav Freytag's „Ingo und Ingraban" und andre Erzählungen der „Ahnen" beweisen. Scheffel's

Digitized by Google

„Ekkehard", einer der erfolgreichsten neueren Romane, hat, bei oft anmutender dichterischer Darstellung, doch auch viel archäologisches Detail, das sich als Selbstzweck giebt. Dasselbe gilt von Julius Wolff's „Sülfmeister" mit seiner Kleinmalerei der Handwerksbräuche, der städtischen Verfassung, den zahlreichen Kapiteln, die mehr Ausschnitte aus der deutschen Kulturgeschichte sind. Der archäologische Roman hat zum Hintergrunde eine unserm Denken und Empfinden fernstehende Zeit; er vermeidet daher nicht die gröberen oder feineren Anachronismen des Denkens und Empfindens; er ist oft genötigt zu modernisieren, was mit der treuen Schilderung altertümelnder Volkssitten einen um so grelleren Kontrast bildet[1]). Der archäologische Roman, wie Flaubert's „Salambo", die „ägyptische Königstochter", zum Teil auch „Uarda" und die andern zahlreichen ägyptischen Romane von Georg Ebers, die phantasievollen, aber auch oft mit Detail der Altertumswissenschaft überladenen Römerromane von Eckstein u. a., kann indes durch die Eigentümlichkeit eines fremdartigen Kolorits fesseln.

Das patriotische Interesse kann dem Roman für einen engeren Kreis einen erhöhten Reiz geben, wie ihn z. B. die brandenburgischen Romane von Wilibald Alexis und die ostpreußischen von Ernst Wichert für Preußen haben; liegt die geschichtliche Epoche, welche der Romanschriftsteller darstellt, der Gegenwart näher, ist sie ihr geistig verwandt, so nimmt sie dadurch eine größere Teilnahme in Anspruch, wie z. B. in der „hohen Braut" und den „Klubbisten von Mainz" von Heinrich König, in Frenzel's „Lucifer", in Jensen's „Nirwana". Niemals darf indes

[1]) Vergl. über den archäologischen Roman „Die Streitfragen der modernen Poetik" in meinen „Studien zur neuen deutschen Litteratur", S. 156—186.

Digitized by Google

die Absicht des Autors, ein Kulturgemälde zu entrollen, aufdringlich in den Vordergrund treten, sondern das Bild der ganzen Epoche muß sich ungezwungen aus den Ereignissen selbst ergeben, deren bunter und spannender Wechsel die Phantasie, nach dem alten Grundrechte des Romans beschäftigt.

Walter Scott ist der Schöpfer und Meister des historischen Romans. Frühere ähnliche Dichtungen, wie z. B. in Deutschland Lohenstein's „Arminius und Thusnelda", schlugen eine ganz andre Richtung ein. Die Fehler und Vorzüge Walter Scott's sind für den historischen Roman maßgebend geblieben, nur daß die geringere Begabung seiner Nachahmer, z. B. eines James, noch mehr die nüchterne Prosa der historischen Staatsaktionen hervorkehrte. Für untergeordnete Geister war die Walter Scott'sche Form willkommen, um den Spektakel der Ritter- und Räuberromane, an die schon „Ivanhoe" und „Robin der Rote" erinnern, die wilde Romantik der Walpole'schen und Retcliffe'schen Schauerromane mit dem Schein einer neuen Berechtigung wieder aufleben zu lassen. Geistreiche Schriftsteller dagegen, wie Bulwer im „Rienzi" und zum Teil in „der letzte der Barone", einem Werke, das auf der andern Seite wieder ein ausgezeichnetes Kulturgemälde ist, verfielen in ein mehr dramatisches Pathos, indem sie große weltgeschichtliche Kollisionen ausmalen. Viktor Hugo ließ in „Notre Dame" seiner Vorliebe für mittelalterliche Kunst in einer sonst mit narkotischem Effekt gewürzten Erzählung die Zügel schießen. Gleichbedeutend steht Alfred de Vigny da in seinem „Cinq-Mars", während Alexandre Dumas bereits die Verflachung des historischen Romans in eine stoffartig wirkende, drastisch pikante Memoirenfolge bezeichnet. Von deutschen historischen Romanschriftstellern hat besonders Rehfues in

Digitized by Google

„Scipio Cikala“ den epischen Ton in einer oft meisterhaften Darstellungsweise getroffen, während Spindler sich durch eine erfindungsreiche Phantasie auszeichnet. Außerdem sind Wilibald Alexis, Heinrich Laube, Gustav Kühne, Heinrich König in seinen dem Sozialroman der Gegenwart naheſtehenden historischen Romane, Konrad Ferdinand Meyer in seinem skizzenhaften, aber an packenden Momenten reichen „Jürg Jenatsch“ zu erwähnen. Neuerdings hat sich auch Karl Gutzkow in „Hohenschwangau“ diesen Autoren angeschlossen.

Eine Abart des geschichtlichen Romans ist der Memoirenroman, ein aus allen Bibliotheken zusammengefegtes Anekdotenalbum, wie es Luise Mühlbach für das 18. und die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, und andre für die neueste Zeit verfaßt haben. Der ästhetische Wert dieser Werke ist gering; doch da sie Unterhaltung mit Belehrung vereinigen, haben sie ein großes Publikum gefunden.

2. Der Zeitroman.

Der Zeitroman verlegt die Begebenheiten, die er um einen Mittelpunkt des Gedankens oder um die Persönlichkeit eines Helden gruppiert, in unsre Zeit und schafft, indem er das Leben der Gegenwart nach allen Richtungen hin erfaßt, zugleich für die Zukunft. Seine Berechtigung ist eine ungleich höhere als die des historischen Romans. Sein Inhalt ist frei erfunden, seine umfassende epische Form auf diesem Gebiete vollgültig, weil sie die Mannigfaltigkeit geistiger Strömungen und die unerschöpfliche Fülle des realen Lebens bequem und behaglich in sich aufnimmt. Wir dürfen von ihm nicht nur anschauliche Objektivität in Darstellung der Außenwelt verlangen, sondern auch geistigen Reichtum, psychologische Feinheit, Anatomie des Herzens und der Leidenschaft! Er darf ebenso tief nach innen, wie breit

Digitized by Google

nach außen gehen und muß die Licenzen seiner Form dazu benutzen, das innere Leben bis in seine geheimsten Abgründe zu verfolgen. Wenn der Dramatiker ein durchgreifendes Motiv wählt, darf der Romanschreiber jene ganze Kette verschlungener Motive entwickeln, aus denen das Handeln zuletzt in seiner Bestimmtheit hervorgeht, alle Vorstellungen, welche die Schwelle der Seele übersteigen, sich kreuzen, mit einander kämpfen, bis die einen über die andern den Sieg davontragen. Ebenso muß der moderne Romanschriftsteller alle objektiven Lebensverhältnisse kennen; er muß Arzt, Kriminalist, Publizist, Ökonom zugleich und mit dem Mechanismus der Staatsmaschine vertraut sein. Zu einem umfassenden Kulturgemälde der Zeit hat Eugène Sue in seinem: „Juif errant", der mit seinen „Mysterien" keineswegs in eine Linie zu stellen ist, zuerst den Anlauf genommen; er hat um einen geschickt erfundenen Mittelpunkt eine Fülle von Persönlichkeiten und Handlungen gruppiert, in denen sich wesentliche Richtungen des Jahrhunderts spiegeln. Alle diese Typen, der napoleonische Veteran, der Jesuit, der Fabrikarbeiter, die Grisette, die vornehme Dame, sind indes französisch; der Jesuitismus steht als Hauptagens im Vordergrund! Es handelt sich im ganzen um praktische Interessen, um die Macht des Geldes, um jene riesige Erbschaft, deren Millionen so feenhaft wirken, wie die Millionen des Monte-Christo. Eine nie verlegene, zauberisch reiche Phantasie überbietet sich in Erfindungen, die oft grell und wüst sind, oft an der äußersten Grenze des Wahrscheinlichen stehen, aber mit der Magie der arabischen Märchen fesseln. Ein ähnliches umfassendes Kulturgemälde des Jahrhunderts hat Karl Gutzkow in seinen „Rittern vom Geiste" geliefert, nur daß hier der Mittelpunkt kein Hort von Millionen ist, sondern der Bund der Ritter vom Geiste, kein materialistisches, ein idealistisches Zentrum, und daß, dem Grundgedanken

Digitized by Google

angemessen, hier sich die ganze Fülle geistiger Richtungen auf allen Gebieten des Staates, der Religion, der Gesellschaft entbindet und bekämpft: ein schlagendes Bild vom Unterschiede des französischen und deutschen Geistes! Ein ähnliches Gemälde des Katholizismus, seiner äußern Erscheinung, seiner innern Wesenheit, aller ihn verklärenden und zersetzenden Richtungen bietet Gutzkow's „Zauberer von Rom". Zwischen dem geschichtlichen und Zeitroman in der Mitte steht der zeitgeschichtliche, über dessen Bedeutung die Ansichten der Ästhetiker auseinandergehen mögen: sie werden indes alle zugeben müssen, daß mit der Verwerfung desselben ein großer Kreis interessanter Stoffe von der romanhaften Behandlung ausgeschlossen ist. Jedenfalls sind seine Helden Blut von unserm Blut und alle sind heimisch in ihrer Gedanken- und Empfindungswelt. Bei dem weiter in die Geschichte zurückgreifenden Roman geht es selten ab ohne Verfälschung des Zeitkostüms in Denken und Empfinden, denn jeder Dichter ist das Kind seiner Zeit und diese wird immer unwillkürlich abfärben, welches verschollene Jahrhundert oder Jahrtausend er auch erfassen mag. Ohne Frage ist das Problem, das der zeitgeschichtliche Roman zu lösen hat, ein besonders schwieriges; das Problem der Aktualität, des naheliegenden Interesses an einem mehr oder weniger der Zeitgeschichte angehörigen Stoff. Hier liegt die Gefahr bloß stoffartiger Wirkungen vor, denen das ästhetische Gewissen keine Sanktion erteilen kann. Wie sehr jenes Interesse selbst beim Publikum ins Gewicht fällt, das beweist der große Erfolg, den seinerzeit die Romane von John Retcliffe und neuerdings diejenigen von Gregor Samarow davontrugen. Was den buchhändlerischen Absatz betrifft, konnte sich John Retcliffe, der Postsekretär Goedsche, mit Ebers und Freytag in eine Linie stellen; „Sebastopol", „Nena Sahib", „Villafranca" gingen in 70—100000

Digitized by Google

kaufende Hände, freilich auf dem wenig vornehmen Wege der Kolportage.

Retcliffe und Samarow haben jenes Problem in der einfachsten Weise gelöst; sie nahmen die öffentlichen Charaktere der Zeit, mochten sie nun tot oder noch am Leben sein, ohne weiteres mit ihrem vollen Namen und ohne jede Maske in ihre Romane auf, suchten sie in ihren Kabinetten, bei ihren Privatunterhaltungen auf, legten ihnen Worte und Gedanken in den Mund, die sie vielleicht ausgesprochen haben konnten, die aber möglicherweise nur der Feder des Romanschreibers entflossen, und setzten sich damit, was für einen Poeten immerhin bedenklich ist, der Gefahr eines Widerspruchs aus, da die Lebenden sich doch nicht als Phantasiegestalten brauchten behandeln zu lassen.

Die Sache wird dadurch nicht viel anders, wenn der Dichter den Namen verschweigt, im übrigen aber die Person so kenntlich zeichnet, daß ihre Identität nicht in Frage kommen kann. So verhält es sich z. B. mit der kleinen Excellenz in Spielhagen's „Sturmflut", welche doch nur ein photographisches Bild von Windthorst ist.

D'Israeli hat in seinen Romanen meistens einen gänzlich verschiedenen Weg eingeschlagen, besonders aber in „Endymion"; er führt uns gleichsam auf den Maskenball der hohen Politik und es schlägt keine Mitternachtsstunde, in welcher sich seine Helden demaskieren; aber auch in Bezug auf ihre Abenteuer wechselt Wahrheit und Dichtung in einer Weise, welche doch unzulässig erscheinen muß gegenüber Thatsachen, die im hellsten Tageslicht der neuen Geschichte stehen. Er hat ein neues Genre erfunden, das einen eklatanten Widerspruch in sich selbst trägt, „das Zeitungsmärchen"; er hat Thatsachen, die man in den letzten Jahrgängen aller europäischen Zeitungen verzeichnet findet, phantastisch aufgeputzt und in eine märchenhafte Be-

Digitized by Google

leuchtung gerückt. Schon in „Vivian Grey“ spielten deutsche Großherzoginnen und Diplomaten mit und zwar ebenfalls in einer maskenartigen Vermummung; dagegen nannte D'Israeli in seinem vorletzten Roman „Lothair“ die Dinge bei ihrem rechten Namen; er gab ein Bild des Treffens von Mentana, indem er dies geschichtliche Ereignis rundweg so bezeichnete, wie es in der Chronik der Zeitgeschichte steht, und auch Garibaldi, den er freilich nicht näher porträtiert, durfte ohne jede Maske als Leiter einer Bewegung auftreten, welche für den Fortgang der Romanhandlung von Wichtigkeit ist.

Wie anders das Versteckspiel in „Endymion“! Die englischen Kabinettsminister führen falsche Namen; man weiß nicht, sind die rechten gemeint oder hat der Autor ihnen poetische Figuren untergeschoben. Die Kontrolle ist zur Hand; ja D'Israeli selbst erläutert sie durch seine genauen Jahreszahlen. Die Chronologie und das Märchen — wie paßt das zusammen?

Am märchenhaftesten erscheint Prinz Florestan; schon der Name erinnert an die Prinzen der Scheherezade oder an die Novellenprinzen, aus denen die altbritischen Dramatiker ihre Helden machten. Prinz Florestan ist der Sohn der Agrippina: er verweilt später als geheimer Verschwörer in England; es ist keine Frage, wir haben es mit Ludwig Napoleon, dem Sohne der Hortense, zu thun, und wie wir gleich hinzufügen wollen, D'Israeli schildert ihn als einen höchst sympathischen, etwas verschlossenen, aber sanften und gutmütigen Charakter. Der in England sich aufhaltende Prätendent erobert sich schließlich seine Krone, aber nun wieder in ganz unhistorischer Weise, etwa wie wenn er bei seinem Boulogner Abenteuer Erfolg gehabt hätte. Das Land wird auf einmal in den Süden verlegt. Von einem Kaiser ist nicht die Rede, nur von einem Könige, und dieser König

Digitized by Google

wählt zuletzt zu seiner Gattin die schöne, hochstrebende Myra, die Heldin des Romans neben dem von ihr vorwärts geschobenen Endymion. Myra als Eugenie — diese Vermischung des Phantastischen und Wirklichen hat nur ein Hin- und Herraten zur Folge, das einen echt künstlerischen Eindruck nicht aufkommen läßt. „Wer bist du, schöne Maske?" fragt man in einem fort; die Maske kommt uns bekannt vor und ist es doch wieder nicht.

Dasselbe gilt von den Romanen des talentvollen Alphonse Daudet, der in seinem „Nabob" eine in Pariser Kreisen wohlbekannte Persönlichkeit, einen in Tunis reichgewordenen Franzosen, zum Helden eines interessanten Romans machte, gleichzeitig aber das Alterego Louis Napoleons, den Herzog von Morny, unter einem ganz durchsichtigen Pseudonym mit voller Lebenswahrheit zeichnete, ja die Sterbestunden desselben in einem meisterhaft durchgeführten Kapitel treu nach der Natur schilderte. In „Les rois en exil" gab er ebenfalls Photographien verbannter Fürsten und Prinzen, in dem Haupthelden mehr einen typischen Vertreter der ganzen Gattung, märchenhaft wie Prinz Florestan mit seinem ganzen Königreich und der in keiner Chronik der Zeit zu findenden kriegerischen Expedition zur Wiedereroberung der Phantasiehauptstadt Leybach. Daudet's „Numa Roumestan" ist der aus dem roten ins weiße übersetzte Gambetta, maskiert als Vorkämpfer der legitimen Partei, aber in seinem Maulheldentum, in seiner unermüdlichen Redseligkeit, in seinem Eifer zu versprechen und in seiner Hartnäckigkeit nie Wort zu halten, ein unverkennbares, wenn auch etwas ins Karikierte abschweifendes Nachbild des hochgefeierten französischen Politikers: dies alles, diese ganze Mischung von Wahrheit und Dichtung macht einen unbefriedigenden Eindruck.

Wir bleiben dabei, das politische Märchen, die phantastisch aufgeputzte Zeitung hat kein ästhetisches Recht; das

Digitized by Google

Fabulieren muß aufhören, wo es sich um allgemein bekannte Thatsachen handelt, die sich nicht in Sagenduft hüllen lassen.

Neben den großen Kulturgemälden und zeitgeschichtlichen Romanen entwickelt sich der Roman des sozialen Problems, der nur einzelne Abschnitte des ganzen Kreises behandelt. Wir begleiten entweder den Helden auf seinen Irrfahrten durch die Gesellschaft, bis er in ihr einen festen Halt gefunden, wie Wilhelm Meister; oder eine bestimmte Frage wird ohne aufdringliche Tendenz an einem konkreten Fall des sozialen Lebens dargestellt. Hierher gehört besonders die Physiologie der Ehe in Goethe's „Wahlverwandschaften", in den Romanen der George Sand, z. B. in „Indiana", „Jaques", und ihren zahlreichen Nachahmungen. Von derselben Schriftstellerin wird die sinnliche und platonische Liebe in „Lelia" geistvoll kontrastiert, der Handwerkerstand verherrlicht u. s. f. Der Gegensatz der Stände, der Kampf der Burgeoisie und Aristokratie, die Überflügelung der letzteren durch den Genius des tiers-état, bildet in Gustav Freytag's „Soll und Haben" den Mittelpunkt der Handlung, während die „Verlorene Handschrift" den deutschen Gelehrtenstand in seinen Beziehungen zu den Höfen und den andern Ständen nicht ohne romantische Übertreibungen zeichnet. Friedrich Spielhagen's Romane: „Problematische Naturen", „Durch Nacht zum Licht", „Die von Hohenstein", „In Reih und Glied", „Hammer und Ambos", „Sturmflut", sind von energisch hervortretendem politischem Inhalt, bei graziöser Form und geistreicher Behandlung. Freigeistige Auflockerung in streng konservativen, autonomischen Kreisen ist die Grundstimmung in Schücking's Romanen, während den Gegensatz von Arbeit und Besitz, Erfindung und Ausbeutung auf industriellem Gebiete Prutz in seinem „Engelchen" behandelt. Fanny Lewald liebt

Digitized by Google

konfessionelle Konflikte der religiösen und politischen Überzeugung in den Vordergrund zu stellen. Hier liegt die Gefahr der Tendenz nahe, an der eine Menge neuer Romane scheitert.

In Beziehung auf den Lebenskreis, in welcher sich der Roman bewegt, kann man den Salonroman, den Volksroman und den bürgerlichen Familienroman unterscheiden. Der Salonroman führt uns in die fashionabeln Konflikte des aristokratischen Lebens; wir sind hier den Sorgen der materiellen Existenz entnommen, und diese höhere Freiheit läßt die Fragen des Herzens zu ihrem ungetrübten Rechte kommen. Die Gefahr liegt hier in der Verfeinerung der Empfindung, in ihren üppig selbstgefälligen Schwelgereien, in der Überhebung einer exklusiven Lebensstellung! Das Resultat dieser ausschließlichen Beschäftigung mit dem eigenen Herzen ist entweder der Ehebruch oder das Kloster. Die Staël in „Corinne" und „Delphine" ging hier voran, Bulwer in „Pelham" und „Devereux" folgte; die Gräfin Hahn-Hahn in ihren kapriciösen, aber geistvollen Romanen, der elegante Sternberg u. a. vertreten den Salonroman in der deutschen Litteratur. Im Gegensatz entwickelte sich in Deutschland der Volksroman zur Dorfgeschichte, ohne den Humor des Lesage und Smollet! Derbe Realität, sogenannte tüchtige Charaktere von altem Schrot und Korn, rustikale Zustände bis in alle juristischen und kriminalistischen Verwickelungen hinein, bis in alle Subtilitäten bäuerlicher Standesunterschiede treten in den Vordergrund; die Faustinen verwandeln sich in Barfüßele, die Ulrichs in Lehnholde; Uli der Knecht fesselte mehr, als Sternberg's Paul der Herr; aber dieser Idylle fehlt der Frieden, das Glück, die arkadische Beleuchtung; die herbsten Konflikte wurden in sie verlegt; sie war entweder bäuerlich roh oder von Reflexionen einer ihr fremden Bildung durchzogen, so daß weder das

Digitized by Google

Talent eines Auerbach und Rank, noch die kapriciöse und naturwüchsige Originalität eines Gotthelf diesen Schöpfungen eine längere Dauer und Geltung verbürgen konnten. Neuerdings haben die oberbayrischen Volksdichter, wie Hermann von Schmid, und der Steyermärker Rosegger durch traulich anheimelnde Darstellungen die Lesewelt gefesselt. Die künstlerische Höhe der Dorfgeschichte bezeichnete Gottfried Keller's Erzählung: „die Leute von Seldwyla." Eine neue Art des Volksromans ist der Arbeiterroman, der Roman des modernen Proletariats. Früher schon von Eugène Sue und einzelnen französischen Romantikern, wenn auch nicht mit voller Ausschließlichkeit, gepflegt, ist er von Zola als dem hauptsächlichsten Träger der Theorie des Roman experimental und der krassesten Lebenswahrheit auf den Schild gehoben und vom jüngsten Deutschland, besonders von Max Kretzer, bevorzugt worden. Hierher gehören auch die russischen Bauernromane von Tolstoi.

In die Mitte zwischen Volks- und Salonroman tritt der Familienroman, welcher die Interessen der bürgerlichen Familie, die einfachen Konflikte des häuslichen Lebens behandelt. Richardson in seiner „Pamela", „Klarissa" u. a. ist der Schöpfer dieses Romans; Oliver Goldsmith gab in seinem „Vikar von Wakefield" sein glänzendstes Muster. Rührende Idyllik des Hausstandes, Verführungsgeschichten, Nahrungssorgen, die Welt aus der Perspektive des Wohn- und Schlafzimmers bilden seinen Inhalt. Hermes verpflanzte den Richardson'schen Roman, der sich wenigstens durch organische Gliederung und einen, wenn auch noch so weitschweifigen innern Zusammenhang auszeichnete, nach Deutschland. Hier bildet sich seit Lafontaine's Zeit die undurchdringliche Mitte einer umfangreichen Unterhaltungslitteratur: wir brauchen bloß Clauren, Gustav Schilling, Laun, Henriette Hanke, Ottilie Wildermuth u. a.

Digitized by Google

zu erwähnen. Die Engländerin Currer Bell mit ihrem psychologisch interessanten Gouvernantenromanen, und die Schwedin Friederike Bremer sind die Führerinnen jener großen Schar, welche das Werg des Familienglücks und Unglücks am häuslichen Herde spinnt. Den größten Leserkreis haben sich gegenwärtig die Romanschriftstellerinnen der Gartenlaube durch ihre Familiengemälde erworben: die Marlitt, die Werner, die Heimburg, welche alle drei Talent zum Fabulieren besitzen und über ihre Schilderungen eine anmutende Wärme des Gemütes zu verbreiten wissen.

Als eine Spezialität des Romans erwähnen wir noch den exotischen und Seeroman, welcher an den „Urroman", die Odyssee, und an die ersten hellenischen Romane anknüpft. Seinen Inhalt bilden die Abenteuer des Meeres und der Fremde, das Seeleben, der Urwald und die exotische Landschaft, die Sitten fremder Völker, die sozialen Rassenkämpfe in fremden Weltteilen. Einen solchen exotischen Reiz üben auf uns die national patriotischen Romane eines Cooper aus, der indes an genialer Darstellungsgabe, glänzendem Kolorit, kosmopolitischem Weltblick und tiefem Humor bei weitem von Sealsfield übertroffen wird. Neuerdings haben Friedrich Gerstäcker, Balduin Möllhausen, Armand, der Franzose Aimard u. a. diese Spezialität mit Geschick gepflegt. Den Seeroman insbesondere vertritt Eugène Sue mit greller, aber phantasiereicher Marinemalerei und Marryat mit derb kräftigem Humor und farbensattem Realismus.

Wenn das humoristische Element in alle diese Romane mit hereinspielt und in einzelnen Charakteren, Situationen und Schilderungen zur Geltung kommt: so tritt es stilbeherrschend in dem humoristischen Roman auf. Der Humor beeinträchtigt allerdings das epische Grundgesetz der Objektivität; denn wenn er auch dem objektiv Komischen zu

Digitized by Google

seinem Rechte verhilft, so hat das freie und glänzende Spiel des Geistes, das die Welt kaleidoskopisch zusammenschüttelt, doch in ihm das Übergewicht. Die objektive Komik tritt in jenen realistischen Possenbildern, wie sie sich in den Romanen eines Smollet und Fielding finden, noch mehr aber in jener ironischen Darstellungsform hervor, welche mit der Treue des naiven Epikers ernst, sorgfältig, unerschütterlich den Zusammenhang von Begebenheiten erzählt, welche der Spiegel der menschlichen Thorheit sind. Das unsterbliche Muster dieser Darstellungsweise ist der „Don Quixote" des Cervantes, dessen humoristischer Doppelstern Don Quixote und Sancho Pansa für alle Zeiten den idealistischen und realistischen Pol der menschlichen Thorheit repräsentiert. Auch der satirische Roman eines Jonathan Swift, besonders sein Hauptwerk „Gullivers Reisen", gehört in das Gebiet objektiver Komik. Die burlesk-humoristischen Romane eines Rabelais und Fischart wenden sich bereits von der streng-epischen Darstellung ab und ergehen sich in allen erdenklichen Sprüngen der Laune und des Witzes, bald phantastisch, bald cynisch, mit handgreiflichen Angriffen auf einzelne Stände der Gesellschaft. Dagegen nimmt der sentimentale Roman bei Sterne einen Anlauf zu vollkommener Verflüchtigung des Epischen in die ätherischen Gase eines Sentiments, das sich kaum noch um das Thatsächliche kümmert, sondern nur seinen eigenen, launisch launigen, fast hysterischen Anwandlungen folgt. Eine glänzende Vereinigung der satirischen Ader Swift's, der Sentimentalität Sterne's und der derben Komik Fielding's in einem reichen, tiefen, allseitig gebildeten Genius findet sich in den humoristischen Romanen Jean Paul's, deren Form indes die Licenzen des Humors mißbraucht und in vollkommene Stillosigkeit ausartet. Zu einer mehr epischen Darstellungsweise kehrte der humoristische Roman eines Dickens und Thackeray

Digitized by Google

zurück, wenn auch die Ader Sterne's keineswegs in diesen mehr realistischen Formen ganz versiegt ist. Einen gemütlichen, specifisch schlesischen Humor entwickelt Karl von Holtei in seinen Romanen; in breiten humoristischen Schilderungen ergeht sich mit großem Behagen Adolf von Winterfeld; das Genrebild mit Berliner Lokalkolorit pflegen Julius Stinde und Heinrich Seidel, welche in Wilhelmine Buchholz und Leberecht Hühnchen volkstümlich gewordene Charaktertypen geschaffen haben. Jean Paul'sche Kleinmalerei mit oft wunderlichen Gestalten und krausen Arabesken zeigt Wilhelm Raabe in seinen durch Gemütstiefe anziehenden Romanen. Pikante und graziöse Plaudereien finden sich in den Werken einiger neufranzösischer Humoristen, Alfons Karr, Droz u. a.

3. Das Märchen und die Novelle.

Aus dem Märchen, der phantastischen Novelle, bildete sich die moderne Novellistik, was historisch unschwer nachzuweisen ist. Das indische Fabelbuch des „Bidpai", die sieben weisen Meister, die disciplina clericalis von Petrus Alfonsi, die gesta Romanorum, in denen arabische Märchen stark vertreten waren, bildeten, neben den französischen Fabliaux der Trouvères, die Hauptquelle der italienischen Novellistik, welche die ersten und bedeutendsten Muster dieser epischen Nebenform enthält. Mit den Märchen von tausend und einer Nacht und dem Papageienbuch haben diese Novellenbücher eine bestimmte Einkleidung gemein, indem eine Situation vorausgeschildert wird, aus welcher jene Erzählungen fließen. Diese Situation ist in den „sieben weisen Meistern", in den Märchen von „tausend und einer Nacht" bekannt. Eine solche „Rahmen-Erzählung" findet sich schon in dem sanskritischen Vikramatscharita (Leben der Vikramâditja), das unter dem Titel: Ardschi Bordschi mongolisch bearbeitet

Digitized by Google

ist. Diese Erzählung berichtet, wie der König Bodscha den Thron des Vikramâditja fand, aber durch 32 daran befindliche Statuen 31 mal gehindert wird, ihn zu besteigen und erst von der letzten die Erlaubnis dazu erhält. Die 32 Statuen erzählen bei dieser Gelegenheit jede eine Geschichte, woher die Sammlung auch die Bezeichnung „Sinhâsanavâtrinçat" trägt: die 32 des Throns. Ähnlich läßt Boccaccio im „Decamerone" seine Novellen in einem Kreise von Herren und Damen erzählen, welche vor der Pest aus Florenz geflohen. Noch abenteuerlicher ist die Einkleidung in dem „Pecorone" des Ser Giovanni, wo der Geliebte einer Nonne, welcher Mönch und Kaplan geworden ist, um in ihrer Nähe zu sein, und sie selbst im Sprechzimmer des Klosters sich fünfundzwanzig Abende lang diese Novellen erzählen. Ebenso unglücklich ist die Einleitung zu „Diporti" des Girolama Parabosco, der uns erzählt, wie siebzehn Herren fischen gehen wollten, sich aber, weil das Wetter zu schlecht, zusammensetzen und Geschichten erzählen. Cinthio läßt in seinen „Hecatommiti" zehn Frauen und zehn Herren der Plünderung Roms entfliehen, nach Marseille segeln und sich unterwegs Novellen erzählen. Das Muster des Boccaccio ahmte bekanntlich auch Chaucer in seinen „Canterbury tales" nach, indem er diese Geschichten von Pilgern bei Gelegenheit der alljährlichen Frühjahrswanderung nach dem Grab des Märtyrers Thomas Becket in Canterbury abends bei Tisch erzählen läßt. Neuerdings sind Tieck im „Phantasus", dem romantischen Märchenbuch, und Goethe in den mehr novelliftischen „Unterhaltungen der Ausgewanderten" diesen Beispielen gefolgt. Und in der That eignet sich ein solcher erzählender Faden trefflich zu einer größeren Zahl von Märchen und Novellen. Das asiatische und europäische Märchen stammt aus Hindostan. Eine Sammlung, die Vetâlapantsche-

Digitized by Google

vinçati, die fünfundzwanzig Erzählungen eines Totengespenstes, gehören der buddhistischen Litteratur an. Von dort gingen sie zu den Mongolen über (Shiddikür, Vetâla-Zauber), und durch das persische Papagaienbuch wurden sie nach dem Abendlande verpflanzt.

Das Märchen ist eine phantastische Erzählung, welche nur dem freien Fluge der Phantasie folgt und die Schranken der Realität nicht achtet. Wie die Sage aus der Auflösung des Mythos hervorgegangen, unterscheidet es sich von dieser durch die gänzliche Unbestimmtheit in Bezug auf seine Helden, auf Ort und Zeit. Die Sage vollzieht den Prozeß der Entgötterung, indem sie die Götter in Halbgötter, Heroen und wunderbare Helden verwandelt, aber dabei die bestimmte That, den bestimmten Namen festhält. Das Märchen rettet dagegen die Ungebundenheit des Wunderbaren, für welches jeder feste Anhalt aufgegeben wird. Naiv, kindlich, spielend oder gespenstisch schauerlich, schlägt es eine ganze Skala von Tönen an, aber mit der Virtuosität der selbstgenugsamen Phantastik. Es bewegt sich in der Region des Traumes und besitzt seine ganze Magie; es verzaubert die Natur, läßt Tiere reden, aber nicht wie in der Fabel als allegorische Repräsentanten einer bestimmten Eigenschaft, sondern in aller bunten Frische und Freiheit der Individualität. Die Metamorphose ist seine Praxis, die Seelenwanderung sein Dogma. Es schwelgt in Glanz und Pracht, im feenhaften Kolorit, im kolossalen und überraschenden, in einer hyperbolischen Wirklichkeit. Sein traumartiger Charakter schließt alles Lehrhafte, jede bestimmte Moral aus und läßt nur hier und dort eine Bedeutung, einen Sinn ahnungsvoll in seine vorüberfliehenden Erscheinungen hineinspielen. Die orientalischen Märchen sind farbenreich, die deutschen, von den Gebrüdern Grimm in den „Kinder- und Hausmärchen" gesammelt, treuherzig und sinnig. Was die Romantiker,

Digitized by Google

der Däne Andersen und andre Kunstdichter auf diesem Gebiete geleistet, welches vor allem der schöpferischen Phantasie des Volkes überlassen bleiben muß: das enthält teils des Wirren und Tendenziösen, teils des Süßlichen und Kindischen zuviel, um, besonders wo es von der Tradition abweicht oder gänzlich neuerfindet, auf ein andres Publikum, als das des Boudoirs zu wirken.

Die Novelle, die das Wunderbare des Märchens ausstößt, ist die kleine prosaische Erzählung einer Begebenheit, in welcher der rasche und spannende Fortgang der Situationen zu einer entscheidenden Krisis die epische Breite des Romans, dessen tiefere Charakteristik und ausgeführte Seelenmalerei vertritt. Die Novelle verhält sich zum Roman, wie die poetische Erzählung zum Epos. Sie ist leichter, frischer, energischer und erinnert mehr an den rascheren Fortschritt, Scenen- und Situationswechsel und inneren Zusammenhalt des Dramas. Die Novelle darf nur einen Knoten schürzen und lösen; sie erfordert deshalb Erfindungsreichtum und Gewandtheit, glücklichen Griff, kühnen Wurf, ineinandergreifende Komposition. Sie soll unterhalten — es kommt nur darauf an, ob die Unterhaltung mehr oder minder geistreich ist. Gerade durch ihre größere Kürze kann die Novelle pikant und drastisch wirken, sie kann ein sinnreiches Zeit- und Lebensbild geben; sie kann aber auch bloß durch abenteuerliche Schürzungen des Zufalls fesseln. Aus den romanischen Litteraturen, in denen der Italiener Boccaccio und der Spanier Cervantes als novellistische Muster hervorragen, wurde sie besonders durch die romantische Schule nach Deutschland verpflanzt, welche sie, wie das Märchen, anfangs zum Vehikel ihrer abenteuerlichen Erfindungen machte. Später hat besonders Ludwig Tieck die soziale Zeitnovelle geschaffen, in welcher er, oft mit ironischer Meisterschaft, oft mit doktrinärer Schwatzhaftigkeit, vielen

Digitized by Google

Richtungen der Zeit den Spiegel vorhält. Die geistvolle Feinheit der Darstellung räumt diesen Novellen einen hohen Rang ein; nicht bloß Anhänger und Geistesverwandte Tieck's, Steffens, von Bülow u. a. bildeten diese Richtung weiter aus, sondern auch die jungdeutsche Schule benutzte nach Tieck's Vorgang die novellistische Form für ihre gärenden Reformtendenzen. Eine einsame Stellung unter den Novellisten der Gegenwart behauptet Leopold Schefer, der die Tiefe seiner „magischen" Weltanschauung in jede seiner farbenreichen, aber traumhaft motivierten Novellen hineingeheimnißt. In neuester Zeit hat namentlich Paul Heyse die Novelle gepflegt, ihr eine meist künstlerische Fassung gegeben, und manches feine, aber auch manches raffinierte psychologische Problem in dieser Form behandelt. Aquarellbilder, in denen eine oft duftige Stimmung das Seelengemälde und den landschaftlichen Hintergrund beherrscht, sind diejenigen von Theodor Storm, während in Jensen's Novellen, bei aller modernen Tendenz, ein mystisch-phantastischer Zug an die romantische Schule gemahnt. Das Überwuchern der Novelle, die aus allen Journal- und Zeitungsspalten hervorkeimt, als beliebige Erzählung zufälligster, oft sinn- und bedeutungsloser Begebnisse in einer meist stillosen Prosa, deutet auf eine belletristische Verflachung, welche den Dilettantismus allzusehr in den Vordergrund treten läßt.

Sechster Abschnitt.

Das didaktische Gedicht.

Man hat die didaktische Poesie als eine vierte, selbständige Hauptgattung der Dichtkunst, die durch ihre ausgesprochene Lehrhaftigkeit an der Grenze der Prosa steht, von den übrigen abgezweigt! Doch giebt weder ihre Darstellungs-

Digitized by Google

weise, noch ihr Inhalt ein Recht dazu, ihr eine so bedeutende und unabhängige Stellung einzuräumen[1]), so groß auch die aufgehäufte Masse derartiger Gedichte ist. Tritt der Zweck zu belehren und über irgend einen Gegenstand Unterricht zu erteilen mit ausgesprochener Bestimmtheit auf: so muß die dichterische Einkleidung, wie es bei den meisten Lehrgedichten der Fall ist, nur als eine zufällige erscheinen. Dann gehört das didaktische Gedicht in den Kreis der prosaisch-poetischen Misch- und Zwitterformen. Doch auch hier wird der Ton der Darstellung ein epischer sein! Ich kann nur über einen Gegenstand belehren, indem ich ihn beschreibe: die Beschreibung ist aber ein isoliertes episches Moment. Dies ist auch der innige Zusammenhang zwischen dem beschreibenden und didaktischen Gedichte, die beide zu ungehöriger Selbständigkeit ausgebildete Teile des epischen Organismus sind. Tritt aber das Lehrhafte nicht so unmittelbar und direkt auf, sondern nur als der Sinn einer dichterischen Einkleidung, als das Resultat einer dichterischen Entwickelung: so verteilt es sich an die verschiedenartigsten Gattungen der Dichtkunst, an die lyrische, epische und dramatische! Die Fabel und Parabel, die wir bereits unter den Erzählungen angeführt, die Satire und Epistel sind didaktische Formen des epischen Stiles, an deren dichterischer Vollgültigkeit man nicht zweifeln sollte, da eine echt künstlerische Behandlungsweise hier wie auf jedem Gebiete der Dichtkunst Einkleidung und Bedeutung zu schöner Einheit verbinden kann. Wir unterscheiden als Formen des didaktischen Gedichtes das Epigramm, das Lehrgedicht, die Satire und Epistel.

---

[1]) Vergl. Moritz Carriere „das Wesen und die Formen der Poesie". S. 183 u. flgde.

Digitized by Google

1. Das Epigramm.

Das Epigramm (Sinngedicht) ist aus den alten Aufschriften auf Denkmälern hervorgegangen und die lakonische Urform des Epos. Die Inschrift auf dem Denkmal einer That, dem Grabmal eines Helden faßt diese That, das Leben und Wirken des Helden in gedrängtester Epik zusammen. Aus diesem Ursprung leitet auch Lessing seine bekannte Definition her, indem er das Sinngedicht für ein Gedicht erklärt, „in welchem, nach Art der eigentlichen Aufschrift, unsre Aufmerksamkeit und Neugierde auf irgend einen einzelnen Gegenstand erregt und mehr oder weniger hingehalten werden, um sie mit eins zu befriedigen." Erwartung und Aufschluß sind also die beiden Teile des Epigramms! Die Erwartung wird durch die episch-objektive Darstellung erregt; der Aufschluß tritt als überraschende sinnige Deutung auf. Wesentlich für das Epigramm ist, daß es aus diesen beiden Teilen besteht, daß jeder scharf ausgeprägt ist, daß das Bild nicht mit andern Zügen ausgemalt wird, als sie die Deutung erfordert, weil sonst der Aufschluß eine noch auf weiteres gerichtete Erwartung nicht befriedigen würde. Der bloße Denkspruch ist ebensowenig Epigramm, wie das kurze Histörchen. Dort fehlt die Erwartung, hier der Aufschluß. Jener gehört zu den Gnomen, Weisheitssprüchen, dieses ist eine Anekdote im Lapidarstil. Die epigrammatischen Bienen unterscheiden sich noch von den Heuschreckenschwärmen einer moralisierenden Gnomik. In der Bibel, in der griechischen Anthologie, in den orientalischen Frucht- und Rosengärten finden sich zahlreiche Gnomen — Salomon und Solon, Theognis und Saadi, Rückert in der „Weisheit des Brahmanen" ergehen sich in solchen aphoristischen Offenbarungen. Der schärfste satirische Epigrammatiker ist der Römer Martial. Seine neulateinischen Nachahmer erwähnen wir nicht! Der

Digitized by Google

Franzose Scarron, die älteren deutschen Dichter Logau, Wernicke und Kästner, Goethe und Schiller in den „Xenien", litterarisch-kritischen Epigrammen einer anmaßenden Diktatur, neuerdings Friedrich Hebbel, Vischer, Emanuel Geibel, Paul Heyse, Georg von Oertzen u. a., haben das Epigramm weiter ausgebildet! Seine beliebteste Form ist das Distichon. Schon das einzelne Distichon genügt zum Epigramm, als sein willkommenes normales Schema, indem der Hexameter die Erwartung, die sich weit erschließt, der Pentameter den kurz zusammenfassenden Aufschluß giebt. Doch eignet sich auch der leichtfüßige, kurze Jambus in passenden Reimverschlingungen zum rhythmischen Träger des Epigramms.

In der neuesten Zeit hat man das Epigramm in selbständiger Form wenig ausgebildet, dagegen durch die beliebte Vermischung der Formen, die in allen Übergangsepochen eintritt, die epigrammatische Pointe auf Dichtungen übertragen, deren Reinheit sie entstellen muß. Nach Heine's Vorbild ist selbst unsre Liederdichtung und Reflexionspoesie von solchen epigrammatischen Pointen angekränkelt, welche den musikalischen Schmelz des Gefühls und den Schwung des Gedankens zerstören. Eine Befreiung der Lyrik von diesen Pointen des Weltschmerzes, der Blasiertheit und des spielenden Witzes würde durch einen selbständigen Anbau des Epigramms erleichtert werden; seine Bienenstöcke würden dann aus unsern lyrischen Blumengärten entschwinden.

2. Das Lehrgedicht.

Das Lehrgedicht ist die in eine metrische Form gekleidete Auseinandersetzung irgend eines Gegenstandes aus dem Gebiete der Moral, des Lebens, der Wissenschaft und Kunst. Hier hört die freie Durchdringung von Form und Inhalt auf; der bestimmte einseitige Zweck verdrängt den

Digitized by Google

Selbstzweck der Schönheit, um so mehr, als die wissenschaftliche Analyse, deren sich das Lehrgedicht in Definitionen, weitläufigen Erörterungen, welche das Ganze in seine Teile auseinandernehmen, bedient, der poetischen Synthese geradezu entgegengesetzt ist. Wir haben dies schon früher, bei dem beschreibenden Gedicht, erwähnt, das ebenfalls durch den analytischen Gang, durch die Mosaik von Einzelheiten den poetischen Zauber einbüßt. Beide Dichtformen sind für die Gegenwart verschollen, von der ästhetischen Bildung derselben verurteilt und haben deshalb nur noch das Interesse einer geschichtlichen Kuriosität. Von diesem Gesichtspunkte aus bleibt der Ästhetik nur noch der kurze, litterar-historische Nachweis übrig, an wie vielen Stoffen sich diese lehrhafte Muse versucht hat.

Der Grieche Hesiod beginnt mit seinen „Tagen und Werken", die reich an nüchternen Beschreibungen im Kalenderstil, an Regeln der Lebensweisheit, der Ökonomie u. s. f. sind, den Reigen. Die patriarchalische Einfachheit der Lebenszustände übt hier auf uns noch einen poetischen Reiz aus. In Virgil's „Georgika" verschwindet dieser Reiz, trotz einzelner Schilderungen, gegen die weit ausgeführte Prosa der Agrikultur. Gedichte wie Ovid's „ars amandi" und Lucretius' „de rerum natura" erheben sich, indem sie Stoffe der Empfindung und des Gedankens behandeln, über das Niveau der bloß technischen Lehrgedichte. Auch die „ars poetica" des Horaz und die Poetiken des Vida, Pope und Boileau finden in ihrem Stoff einige dichterische Oasen. In neuerer Zeit hat Tiedge's sentimental-religiöse „Urania" einen mehr elegisch-lyrischen Charakter. Wir fügen hier einen nicht einmal vollständigen Katalog der litterarhistorischen Kuriositätensammlung des Lehrgedichtes bei.

Von altlateinischen Dichtern ist noch zu erwähnen der jüngere Lucilius, der Freund des Seneka, der ein Lehrgedicht über den „Ätna" dichtete.

Digitized by Google

Von neulateinischen Dichtern schrieben in Versen: Vida über das Schachspiel und die Seidenzucht, Fracastoro über die Syphilis, Giuseppe Milio über den Gartenbau, Kardinal Adriano und Natale Conti über die Jagd, Angelio Bargeo über die Dressur der Jagdhunde, Marco Tullio Berró „zehn Bücher rusticorum".

Von italienischen Dichtern: Giovanni Rucellai nach Virgil's Vorbild über die Bienen, Alamanni über den Landbau, Baldi über die Nautik, Berlingheri eine Geographie in terze rime, Tessauro über die Seidenzucht, Giambullari über die Beschwerden des Ehestandes im „Sonaglio delle Donne." Fiordano gab eine gereimte Naturgeschichte der Fische; Duchi schrieb in Versen über das Schachspiel, Valvasone über die Jagd, Riccoboni über die Schauspielkunst, neuerdings Bartolomeo Lorenzi über den Bergbau, Cesare-Arici über den Olivenbau und die Korallen, Niccolini über den Cedernbau u. s. f.

Von den englischen Dichtern: John Davies „nosce te ipsum," über die Unsterblichkeit der Seele, Buckingham über die Dichtkunst, Roscommon über die Übersetzungskunst, John Phillips über die Bereitung des Äpfelmostes, Hill über die Schauspielkunst, Dyer über die Wolle, Armstrong über die Diätetik, Grainger über das Zuckerrohr, Pope über den Menschen, Akenside über die Freuden der Phantasie, Young über die Kraft der Religion u. a.

Von französischen Dichtern: Louis Racine „de la grâce", und „de la religion," Dorat über die theatralische Deklamation, Delille über die Gartenkunst und den Landbau, Boisjolin über die Botanik, Castel über die Pflanzen, Erménard über die Schiffahrt, Lalane besang den Küchengarten, Gudin und Daru die Astronomie, Légouvé das Verdienst der Frauen, St. Viktor die Hoffnung. Hierher gehören noch: Lémercier's „l'Atlantiade ou la théogonie

Digitized by Google

Newtonienne," „la Panhypocrisiade" und „les ages français," Lebrun's „sur le bonheur de l'étude," Fontanes' „l'Astronomie".

Von deutschen Dichtern besang Martin Opitz „den Vesuv" und „Trostgedicht in Widerwärtigkeit des Krieges", Haller besang „die Alpen", Cronegk „die Einsamkeiten", Uz „die Kunst stets fröhlich zu sein", Kästner „die Kometen" und „einige Pflichten des Dichters", Lichtwer „das Recht der Vernunft", Dusch „die Wissenschaften", Neubeck „die Gesundbrunnen" u. a.

3. Die Satire.

Die Satire, eine Dichtung, welche die Irrtümer, Thorheiten und Laster der Zeit mit scharfem Spott, sittlichem Pathos und in komischer Darstellung geißelt, darf den Zweck der Belehrung und Besserung nicht offen zur Schau tragen, wenn sie nicht in die Fehler des Lehrgedichtes verfallen will. Geht sie aus einer humoristischen Weltanschauung hervor, besitzt der Dichter objektive Darstellungskraft: so schwindet das Lehrhafte der Satire zu unbedeutender Nichtigkeit, und sie behauptet einen episch-humoristischen, echt dichterischen Charakter. Auch das Pathos sittlicher Entrüstung stört diesen nicht, wenn es sich nicht selbständig in den Vordergrund drängt, sondern nur die innere Glut, die Kraft und das Mark der Darstellung hergiebt. Die gefährliche Klippe der Satire ist die Karikatur, in welche sie leicht übergeht, da die Thorheit um so schärfer hervorgehoben wird, je mehr sie sich mit einem Menschen, einer Epoche zu identifizieren scheint. Als Vers der Satire wurde der Jambus von Archilochos, der Hexameter von Horaz, der Alexandriner von früheren deutschen Dichtern angewendet. Wir halten die Freiligrath'schen Alexandriner und die gereimten Jamben noch heutzutage für empfehlenswerte Formen der selbständigen

Digitized by Google

„Satire", die mit Unrecht in Mißkredit gekommen ist, seitdem sich die satirische Ader nur durch die Romanprosa (in Jean Paul's Extrablättern, Immermann's „Münchhausen", Gutzkow's „Blasedow" u. a.) oder durch die Feuilletonlitteratur hindurchzieht. Wir glauben zwar nicht, daß die „Satire" noch jene Wirkungen haben wird, wie die schmähenden Jamben des Archilochos, deren Opfer sich selbst aus Verzweiflung erhängten; wir wünschten auch dem persönlich-pasquillartigen Ton des Pope'schen „Dunciade", der spießbürgerlichen Prosa Rabener's und andern einseitigen historischen Gestalten keine Wiedergeburt; doch wir erinnern nur an die liebenswürdige Sittenmalerei des epikuräischen Horaz, an den finstern, stoischen Zorn des Persius, an des Juvenalis Rembrandt'sche Kulturbilder, an diese Denkmäler einer in ihren Lastern kolossalen Zeit; an die Satiren des Jacopo von Todi, des berühmten Hymnendichters, der sich in der Form an die provençalische Sirventesen anschließt; an die altenglischen Satiriker John Hall (1574—1656) „kritische, akademische und moralische, zahnlose Satiren" („Toothless Satyrs, poëtical, academical, moral") und „Virgidemarium; the three last books of byting Satyres", ein vollständiges Gemälde der Zeit und ihrer fashinablen Thorheiten; an den Dramatiker John Marston („die Verwandlung von Pygmalions Statue", nebst verschiedenen Satiren, „die Geißel der Schlechtigkeit", the scourge of Wrong. 1598), der zelotisch, derb, im Ausdruck klarer ist als Hall; an John Donne (1573—1631), der besonders das Hofleben oft sehr witzig verspottet, z. B. wenn er Plagiatoren und Nachahmer geißelt und dessen Satiren Pope modernisiert und periphrasiert hat; wir erinnern an Boileau, Voltaire und Swift, an die vortrefflichen deutschen Muster eines Lauremberg und Liskow, an die Satiren von Joseph Chénier, besonders: les

Digitized by Google

nouveaux saints, die gegen Chateaubriand gerichtet waren (1802); an Paul Courier, Béranger, Giusti u. a., um unsere Generation zur Wiederbelebung der selbständigen satirischen Form anzuregen. Wir haben in neuester Zeit nur einen bedeutenden poetischen Satiriker aufzuweisen, Heinrich Heine, der in „Atta Troll" und dem „Wintermärchen" größere Dichtungen dieser Art geschaffen, die eine unnachahmliche satirische Ader verraten. Nächstdem dürften auf dem Gebiete politischer Satire einige Gedichte von Georg Herwegh, Adolf Glaßbrenner, und mehrere des „Kladderadatsch" rühmende Erwähnung verdienen. Die Satire als eine Stimmung des Gemütes, welche die Wirklichkeit am Ideal mißt, kann freilich die verschiedensten dramatischen und epischen Formen durchdringen; doch hat sie ebensogut ein Recht, sich ihre eigene Form zu schaffen, welche durch rhythmische Getragenheit einen lapidaren Charakter annimmt, den die humoristische Prosa des Feuilletons ihr nicht gewähren kann.

4. Die Epistel.

Auch diese Form verdient die Beachtung der modernen Dichter. In ihrer geschichtlichen Behandlung wiegt oft das Lehrhafte, oft das Satirische, wie bei Horaz, Pope, Wieland u. a. vor; doch die freiere Form der Epistel, als des poetischen Briefes, der ein individuelles Leben gewinnt durch die Person, die ihn schreibt, und durch die, an welche er gerichtet ist, erscheint geeignet für humoristische Ergüsse, welche eben durch diese fast dramatischen Beziehungen zweier Charaktere und durch die metrische Form einen künstlerischen Halt gewinnen. Wenn wir auch die „Heroiden" des Ovid, und ihre Nachbildungen von Pope, Dorat, Laharpe, Hoffmannswaldau und Lohenstein, als die pathetische Epistel, in welcher berühmte Männer und

Digitized by Google

Frauen des Mythos und der Geschichte die Helden des Briefwechsels sind, für bedenklich halten, weil sie zu Monologen verführen und ungeeignet sind, einen weltgeschichtlichen Charakter in seiner Bedeutung darzustellen: so geben sie doch einen lehrreichen Wink, welcher verschiedenartigen Ausbildung die Epistel fähig ist, und werden bei talentvoller Durchführung und taktvoller Wahl des Stoffes auch heutigen Tages noch Geltung finden können. Ein lebendiges humoristisches Kulturbild der Gegenwart läßt sich in der „Epistel" überhaupt vortrefflich vorführen; sie ist die dichterisch geadelte Humoreske und Novellette; ja selbst einer Welt von Stimmungen, psychologischen Entwickelungen, Reflexionen, für welche nur die Prosa des Romans heutzutage eine Stätte bietet, eröffnet sie ein erwünschtes Asyl. Es ist keine Frage, daß die ernste „Epistel" in der Hand des rechten Talents dichterische Bedeutung gewinnen kann. Zu erwähnen sind die vorwiegend satirischen, doch in kräftigem Ton gehaltenen Episteln von Josef Chénier über die Verleumdung. Fein und kräftig zugleich ist die „Epistel an Voltaire", reich an politischen Anspielungen die gegen Napoleon gerichtete, z. B.

Nous conservons le droit de parler en secret,
Tacite en traites de flamme accuse nos Séjans,
Et son nom prononcé fait pâlir les tyrans!

Von neueren Dichtern hat sich nur der vielgewandte Rückert auf ihren Boden gewagt. Doch würden wir statt des Horazischen Herameters lieber den Jambus Pope's, am besten in freier Behandlung mit wechselnden Füßen, wie bei Uz, Michaelis, Nicolai und andern deutschen Vorbildern des vorigen Jahrhunderts, empfehlen. Namentlich hat Wieland in seiner Übersetzung der Horazischen Satiren und Episteln diesen freien Jambus angewendet, wenn auch reimlos und mit dem Wechsel fünf- und sechsfüßiger Vers-

Digitized by Google

zeilen. Er selbst nennt in der Vorrede zu seiner Übersetzung der Horazischen Satiren den freien Jambus „eine Versart, worin er zehn- und elfsilbige Verse häufig mit zwölf- und dreizehnsilbigen (soviel möglich ohne Abschnitt nach der sechsten Silbe) vermischt und dadurch ein Silbenmaß erhält, das der Prosa sehr nahe kommt und ohne so ganz ungebunden zu sein, wie das Metrum der lateinischen Komödienschreiber, doch frei genug ist, um sich beinahe jedem Gedankenschwunge, jeder Wendung des Ausdrucks wie von selbst anzuschmiegen und (wenn man anders die Kunst sie recht zu lesen versteht) dem Ohre, zu eben der Zeit, da es eine kunstlose Rede in dem gewöhnlichen Gange der Sprache des Umgangs zu hören glaubt, gleichwohl das kleine Vergnügen, das aus leiser und ununterbrochener Wahrnehmung des Rhythmus entsteht, in einem desto höheren Grade gewährt, je mehr Mannigfaltigkeit und Abwechselung dadurch in diese Art von Silbentanz gebracht wird."

In ähnlichen, nur gereimten Jamben hat der Verfasser dieses Werkes seine Episteln: „An eine Schauspielerin", „an einen dichtenden Freund", „an eine Nachbarin" u. a. abgefaßt. Auch dürften für einige Gattungen der Epistel sich die Platen'schen Parabasenverse, die Anapäste und Trochäen, eignen.

Der Humor gewinnt in der Epistel noch dadurch freies Spiel, daß sie nicht an eine bestimmte Person gerichtet zu sein braucht; man kann auch, wie Sedaine, Episteln schreiben „à mon habit" oder wie de Pezay: „à la maitresse que j'aurai."

Digitized by Google

Drittes Hauptstück.

Die dramatische Dichtung.

Erster Abschnitt.

Wesen und Begriff des Dramas.

Das Dramatische ist die Blüte der Dichtkunst, die Vereinigung des Epischen und Lyrischen in der unmittelbaren Lebendigkeit einer gegenwärtigen, sich nach der Zukunft hin entwickelnden Handlung. Wir schauen in das Herz der Menschen, aus dem ihre Handlungen hervorgehen, und zugleich in das Herz der Welt, welche durch die That der Menschen verwandelt wird. Jenes ist das Lyrische, dieses das Epische; doch weder die thatlose Empfindung, noch die tote Äußerlichkeit hat ein Recht im Drama, welches zwar jene Elemente vereinigt, aber in einer durchaus neuen Gestalt. Das Epos erzählt die vergangene Begebenheit, die Lyrik stellt die gegenwärtige Empfindung dar; das Drama führt uns eine gegenwärtige Handlung vor, die aber nach der Zukunft hin gespannt ist; das Werden und Wachsen der Zukunft ist ebenso das eigentliche Lebenselement des Drama, wie das Verweilen in einer das Gemüt bewegenden Gegenwart das Lebensprinzip der Lyrik, die Hingabe an eine erfüllte Vergangenheit das des Epos ist. Die Lyrik verharrt in der Innerlichkeit, das Epos entwickelt von außen nach innen, das Drama von innen nach außen; wenn in-

Digitized by Google

des auch die Verschmelzung des Epischen und Lyrischen eine chemische Vereinigung ist, die einen neuen Stoff schafft: so treten doch in der Entwickelung der dramatischen Handlung analytische Vorgänge ein, welche den beiden Faktoren des chemischen Produktes eine selbständige Geltung verschaffen. Die äußerliche Welt zwar ist im Drama zur Dekoration geworden; die epische Beschreibung flüchtet in eine Scenerie, deren vollkommene Belebung allerdings erst die wirkliche Aufführung des Stückes vollzieht. Flüchtige Züge aus der Außenwelt verwertet der Dramatiker nur für die Beleuchtung des Seelengemäldes — wir erinnern an Shakespeare's Dunkan, der die milde Luft und die nistenden Tauben in Macbeth's Burg, diesem Tod bringenden Asyl, erwähnt.

Sehr ausgebreitet findet sich dies Segment aus dem Kreise des Epos, die epische Beschreibung, in den altindischen Dramen wieder. So schildert uns im „Mrichchakat" Maitryn mit größter Ausführlichkeit das Wohnhaus der reizenden und reichen Kurtisane Vasantasena, indem er uns von einem Hof zum andern führt. Die ganze Architektur des Gebäudes, Flur, Thorgiebel, Schwelle, der Elfenbeinboden über dem Thorwege, die Kapitäle der Thürpfosten mit ihren eleganten, krystallenen Blumentöpfen, in welchen junge Mangobäume sprossen, die goldenen Felder in der Thür, mit diamantenen Nägeln besetzt, die goldenen Stufen des ersten Hofes, die Ställe mit dem Thierinventar des zweiten, der dritte, der Versammlungsort der Wüstlinge, die unzüchtige Bilder studieren, der vierte mit Tanz und Musik, der fünfte mit allen Wundern des Mineralreiches, der sechste mit allen Wohlgerüchen der Küche, der siebente mit der farbenbunten Vogelhecke: das alles wird uns von dem hindurchwandernden Maitryn mit einer epischen Ausführlichkeit geschildert, welche zugleich beweist, daß die indische Bühne diese überschwengliche Dekorationsmalerei der Phantasie des

Digitized by Google

Publikums überließ. Wo diese epische Schilderung sich der landschaftlichen Stimmung, der abwechselnden Magie der Beleuchtung zuwendet: da wird sie lyrisch-episch, wie im fünften Akt des obigen indischen Dramas, wo Vasantasena ihrem Geliebten durch ein drohendes und hereinbrechendes Regenwetter zueilt, und wo eine so phantasie- und prachtvolle Wolkenmalerei und Naturschilderung den Dialog zwischen Herrin und Dienerin belebt, daß die Poesie des Regens wohl niemals schöner dargestellt worden ist. Den Glanz- und Höhepunkt erreicht die lyrisch-epische Dramatik der Hindus im vierten Akte von Kalidasa's „Vikrama und Urvasi": ein Akt, der für das schönste lyrische Monodrama aller Zeiten gelten kann. Die Lyrik tönt hier nicht nur in selbständigen Gesängen aus; sie ist die Grundstimmung des halb wahnsinnigen, die verlorene Geliebte suchenden Helden. Dabei entrollt uns der verzweifelte Sucher ein Panorama des indischen Waldlebens, das an Romantik die Waldpoesie des Abendlandes übertrifft, dessen epische Breite in der Schilderung des Tier- und Pflanzenlebens aber durch den stets wiederkehrenden Refrain des Helden ermäßigt wird, der alle diese Naturgestalten in seine innere Stimmung, gewissermaßen in die psychologische Handlung hineinzieht, indem er sie, eine nach der andern, nach seiner Geliebten frägt!

Die epische Erzählung wird im Dramatischen stets Platz greifen müssen, und die hellenische Tragödie, die, wie die hellenische Lyrik, den plastisch-epischen Grundcharakter der griechischen Muse nicht verleugnete, macht einen ausgedehnten Gebrauch von ihr. Da nicht die ganze Handlung auf der Bühne, unter der wir zunächst nur die innere Bühne der Vorstellung verstehen, vor sich gehen kann: so muß ein großer Teil der Handlung, der hinter den Coulissen spielt, erzählt werden. Es entsteht nun die Frage, ob die Er-

Digitized by Google

zählung nur das für den dramatischen Fortgang Wesentliche zu berühren habe oder sich in einer selbständigen epischen Darstellung ergehen dürfe. In den antiken Mustern ist das letztere unbedingt der Fall, ebenso wie sich die Lyrik in dem tragischen und komischen Chor ein selbständiges Organ schuf. Auch bei Shakespeare und Schiller finden sich Erzählungen, in denen die epische Darstellungsweise angewendet ist — wir erinnern z. B. an Raoul's Erzählung in der „Jungfrau," an die des schwedischen Hauptmanns im „Wallenstein". Doch muß als Regel festgehalten werden, daß die epische Erzählung im Drama nur dann erlaubt ist, wenn sie ein neues, den Fortgang der Handlung förderndes Moment hinzubringt, wenn sie ein Hebel und nicht ein Hemmnis der dramatischen Spannung wird. Nach zwei Seiten hin färbt schon die dramatische Form die Erzählung in andrer Weise als das Epos. Der epische Erzähler ist objektiv, unbefangen, nur der Sache hingegeben; der dramatische steht selbst unter der Macht des Eindrucks, den er hervorbringt. Man denke an die vibrierende Siegesfreude Raouls, an die gedämpfte Wehmut in des schwedischen Hauptmanns Erzählung. Dann aber hören wir im Drama nicht bloß den Erzähler, sondern wir sehen auch die Wirkung, die er hervorbringt, in unmittelbarer Lebendigkeit. Die Erzählung ist episch, aber ihre epische Ausführung wirkt pathologisch! Während der schwedische Hauptmann erzählt, sehen wir in der Seele der Thekla den Kampf der stummen Affekte, aus denen sich der dramatische Entschluß erzeugt. Diese Muster belehren uns, wann die Erzählungen im Drama undramatisch und müßig sind. Am unstatthaftesten sind sie am Anfange und am Schlusse des Dramas, in der Exposition und der Lösung! Die Exposition soll durch die Handlung selbst, durch frische Bewegung und Berührung der Charaktere vor sich gehen, der Schluß aber

Digitized by Google

die notwendigen Konsequenzen der Handlung lebendig vor uns entrollen! Besonders ist jeder Abschluß verfehlt, wo die Erzählung einer bisher unbekannten Begebenheit den Knoten löst.

Ebenso wie das epische Element kann sich das lyrische aus dem dramatischen zur Selbständigkeit entbinden! Keine Handlung, die nicht von Empfindung begleitet wäre: der Affekt, die Leidenschaft, die Höhepunkte der subjektiv-dramatischen Entwickelung sind ebenfalls Höhepunkte der Empfindung. Das Lyrische wird daher an mehreren Stationen der dramatischen Handlung zum Durchbruch kommen. In der antiken Tragödie war der Chor das Organ einer schwunghaften, selbständigen Lyrik, welche die Anregungen der dramatischen Handlung in freien Ergüssen, in denen freilich das Episch-Gnomische vorwog, in sich verarbeitete. Der Versuch, den Chor wieder einzuführen und der Lyrik im Drama ein anerkanntes Privilegium zu erteilen, mißglückte ebenso in Ben Jonson's „Catilina", wie in Schiller's „Braut von Messina". Dagegen hatte nicht nur die Calderonsche Romantik eine Fülle glühender Lyrik in den handelnden Charakteren des Stückes selbst entbunden, sondern auch der größte Dramatiker, Shakespeare, die tiefsinnigen Reflexionen und lyrischen Stimmungen des griechischen Chors in den Mund seiner Helden verlegt! Wie hätte dieser Dichter die Leidenschaft der Liebe in „Romeo und Julie" mit so meisterhaften Zügen schildern können, wenn ihm nicht der volle Ausdruck einer seelenvollen Lyrik zu Gebote gestanden! Je tiefer das Drama in das Innere des Menschen zurückgeht, die geheimsten Stimmungen der Seele belauscht, die Genesis der Leidenschaft durch alle ihre Stadien verfolgt, desto mehr muß ein lyrischer Zug sich in das Dramatische verweben, ja es läßt sich behaupten, daß ohne dies lyrische Element sich keine dramatische Situation in ihrer Tiefe er-

Digitized by Google

schöpfen läßt. Wodurch unterscheiden sich die großen Dramatiker, ein Shakespeare und Schiller, von den verständigen dramatischen Technikern, Lessing, Immermann und Laube, als durch diesen Zauber der latenten Lyrik, durch den geheimnisvollen Reiz der echt dichterischen Beseelung? Doch latent muß die Lyrik im Drama sein, nicht vorlaut, von innen heraus wirkend, nicht von außen aufgetragen, dem Dramatischen gehorchend, nicht es beherrschend, intensiv, nicht zerflossen! Die lyrischen Formen des spanischen Dramas, die Sonette und Stanzen, sprengen den Rahmen der bestimmten Kunstgattung. Wie anders ist die Lyrik in Shakespeare's „Romeo und Julie", die Trägerin einer sich rastlos fortentwickelnden Leidenschaft! Hieraus ergiebt sich die Berechtigung der Lyrik und ihre Schranke! Die Lyrik im Drama ist nur ein aromatischer Hauch, der über den Situationen und Charakteren schwebt! Die Lyrik ist ausgesprochene Stimmung: jeder Charakter des Dramas macht in seinem Fortgange eine Reihe von Stimmungen durch, die ausgedrückt werden müssen! Doch zunächst dürfen diese Stimmungen nur dann einen prägnanten lyrischen Ausdruck finden, wenn sie Ursache und Wirkung der dramatischen Handlung, und nicht müßige Zwischenstationen sind; dann aber darf diese Lyrik nicht eine bestimmte lyrische Form annehmen, sondern sie muß sich der dramatischen Rhythmik unterordnen. Mehrere Schiller'sche Monologe, in denen Stanzen, anapästische, gereimte Verse den reimlosen, fünffüßigen blanc-vers unterbrechen, sind nicht von lyrischer Zerflossenheit freizusprechen.

Die dramatische Handlung selbst liegt nun, wie alles menschliche Handeln, zwischen den beiden Polen der freien Selbstbestimmung und der verhüllten Notwendigkeit! Aber während das Epos sich mehr nach dem zweiten hinneigt, mehr das menschliche Handeln unter das allgemeine Welt-

Digitized by Google

gesetz stellt, sein Pathos unter die Naturgewalt beugt: stellt das Drama die That des Menschen auf die Spitze seiner freien Entscheidung und läßt die Handlung ohne jeden Eingriff der Natur aus Wirkung und Gegenwirkung der handelnden Charaktere hervorgehen. Die Welt des Dramas ist das Reich des freien Willens und der sittlichen Zurechnung. Damit ist die Darstellung des Charakters in seiner Naturbestimmtheit nicht ausgeschlossen! Gerade der Dramatiker stellt den Helden in jener originalen Urbildlichkeit dar, wie sein Charakter „von Haus aus" erscheint, wie er unter den Einwirkungen der Verhältnisse geworden ist. Der dramatische Charakter ist *ganz*; seine Entwickelung zieht nur das letzte Facit seines Wesens. Der *Konflikt* muß nicht in seinen Eigenschaften, in innerer Zerfahrenheit und Haltlosigkeit liegen, sondern in seinem Geschick! Der Held darf zwischen zwei Entscheidungen schwanken; aber dies Schwanken verliert alles Interesse, wenn es eine Eigentümlichkeit seines schwächlichen Charakters und daher eine alltägliche Lebensgewohnheit ist! Das Rätsel des Verhaltens der menschlichen Freiheit und Notwendigkeit löst das Drama, wie das Leben selbst. Die Weltgeschichte ist das Weltgericht! Lear, Hamlet, Othello *müssen*, ihrer Charakteranlage nach, so handeln, wie sie handeln; aber ihre That gehört vor das sittliche Gericht, dessen Urteilsspruch in der Katastrophe und dem Schluß des Dramas liegt! Der *Zufall* ist von der Peripherie des Dramas nicht ausgeschlossen, wohl aber von seinem Mittelpunkt. Er darf nicht in die wesentliche Entwickelung eingreifen, nicht die Katastrophe herbeiführen. Fiesko darf nicht, auf einem Brett ausgleitend, ins Meer stürzen; dazu gehört die That des Republikaners Verrina. Der Zufall ist in der Tragödie nur der Regisseur des Schicksals, er setzt nur die Notwendigkeit in Scene. Was z. B. in „*Romeo und Julie*" als Zufall erscheint: das ist nur

Digitized by Google

Offenbarung der sich überstürzenden Leidenschaft! Der Dichter wählt eine Variation des Zufalls; er hätte vielleicht auch eine andre wählen können, wie im Schach verschiedene Züge zu dem gleichen Resultat führen; aber jede Variation ist in sich notwendig und aus der Notwendigkeit der Charaktere und des ganzen Plans hervorgegangen. Ein freieres Feld hat der Zufall im Lustspiel! Da erfreuen wir uns an seinem bunten Spiel, an jenem geheimnisvollen Luftzug, der die Gestalten des Lebens zusammen und durcheinander weht! Doch auch hier muß aus seinen neckischen Eingriffen, die das Unberechenbare im menschlichen Leben in heiterer Weise vertreten, schließlich nur das hervorgehen, was in den Menschen und Verhältnissen selbst liegt.

Schon die epische Handlung verfolgte ein bestimmtes Ziel; noch mehr gilt dies von der dramatischen, deren letzter Endzweck aus einer energischen Kollision der Zwecke hervorgeht! Die Charaktere des Dramas interessieren uns wesentlich durch ihre Zwecke! Deshalb ist müßige Charaktermalerei *episch*! Der dramatische Charakter kann nicht so voll, so reich an Zügen, so behaglich ausgeführt sein! Er ist von Hause aus gespannt auf einen bestimmten Zweck und nur nach dieser Seite hin voll beleuchtet. Freilich muß der Dramatiker die Fabel so wählen, daß die Handlung gerade den innersten Schwerpunkt des Charakters klar macht! Die Achse, um welche die Handlung rotiert, muß auch die Achse des Charakters sein; dann rotiert er mit ihr um sie und enthüllt in vollständigem Umschwunge eine Seite nach der andern. *Aristoteles* nennt die „Tragödie" nicht die Nachahmung von Personen, sondern von Handlungen und Lebensverhältnissen und Glück und Unglück (denn auch dieses beruht auf Handlung), und ihr *Endzweck* ist eine *Handlung*, nicht eine Beschaffenheit. Nun besteht aber die Beschaffenheit der Handelnden in ihren Sitten, ihr Glück oder Un-

Digitized by Google

glück aber in ihren Handlungen. Also ist die Handlung nicht zum Behufe der Sittenschilderung da, sondern der Handlungen wegen wird die Sittenzeichnung mit umfaßt; und somit sind die Situationen und die Fabel der Endzweck der Tragödie: der Endzweck aber ist überall das Höchste. Ohne Handlung ist keine Tragödie möglich, ohne Sittenzeichnung aber ist sie möglich. Wenn man diesen Satz als Axiom festhält: so läßt sich die dramatische Auffassung des Charakteristischen bei Shakespeare und Molière nur dadurch mit ihm versöhnen, daß wir für die Handlung und für den Charakter ein gemeinsames Centrum suchen. Die Vertiefung des Individuellen gehört der modernen Zeit an! Unsre Charakteristik verhält sich zur antiken, wie die bewegte Mimik unsrer Darsteller zur regungslosen Maske der alten. Dennoch darf der Kreis der Handlung sich nicht zu einer Ellipse verschieben, wo die Bahn der handelnden Charaktere dem Mittelpunkt bald näher, bald ferner ist! Es ist fraglos, daß den alten Dramatikern zuerst die Fabel feststand, daß sie ganz naiv die Handlung erfaßten, während einem Shakespeare im „Timon" und „Hamlet", einem Ben Jonson im „Alchymisten", einem Molière im „Avare" zuerst das Charakterbild vor der Seele schwebte, das in seinem Umschwunge den Kreis der dramatischen Handlung beschreibt. Die Goethe'schen Dramen sind fast alle Charaktergemälde, nicht einmal im Sinne Jonson's und Molière's, mit kräftigen, dramatischen Handhaben, sondern meistens duftige Seelengemälde. Goethe gelang es nicht, die Handlung zum Mittelpunkt seiner Dramen zu machen und die Charaktere an ihr und durch sie zu entwickeln. Bei ihm überwiegt die Gesinnung, das Ethos, die wechselnde Beleuchtung der Seele. Neuerdings hat Spielhagen in einer Analyse der Goethe'schen Tragödien dies trefflich nachgewiesen. Er meint indes, daß, wenn sie auch nicht

Digitized by Google

die Nachahmung einer Handlung seien, sie doch das subjektive Kriterium erfüllten, in dem Herzen des Zuschauers Mitleid und Furcht zu erwecken. Es müsse daher eine uneigentliche, eine zweite untergeordnete Gattung zu statuieren sein, welche das Leiden der Menschen weniger als die Folge seines Thuns, als vielmehr seines Seins auffaßt und den unbewußten, nicht gewollten Kampf darstellt, in welchen das Individuum dadurch gerät, daß es sich einfach in seiner Individualität zu behaupten sucht. Im Gegensatz zu den Goethe'schen Seelengemälden entsprechen die Schiller'schen Tragödien vollkommen dem Grundsatze des Aristoteles, nur den „Carlos" und „Tell" ausgenommen, und verdanken dem energischen Fortgang der Handlung ihre großen und verdienten Erfolge.

Es ist natürlich, daß die neuere naturalistische Richtung, der es beliebt, die ganze bisherige Ästhetik auf den Kopf zu stellen, auch dagegen protestiert, daß Fabel und Handlung der Endzweck des Dramas seien. Henri Gertelmann[1] in seiner Dramatik sagt, die Charaktere bilden den eigentlichen Gegenstand des Dramas; Endzweck der dramatischen Dichtkunst ist, Vergnügen zu bereiten durch Darstellung von Charakteren. Die dramatische Dichtung ist Nachahmung: das Drama ist also eine Dichtung, welche Charaktere nachahmend darstellt. Die Charaktere des Dramas müssen einheitlich sein. Die Handlung im Drama ist in erster Linie in Absicht auf die Charaktere zu beurteilen; die Handlung als ganzes kommt demnach im Drama erst in zweiter Linie in Betracht, und ihre sogenannte Einheit ist kein dramatisches Gesetz. Die Sprache des Dramas muß diejenige der Wirklichkeit nachahmen und die Personen charakterisieren.

[1] „Dramatik, Kritik des mythologischen Systems und Begründung eines neuen" (1892).

Digitized by Google

Der Stoff aber kommt für den künstlerischen Wert des Dramas überhaupt nicht in Betracht. Damit ist die Dramaturgie und Dramatik aller Zeiten gründlich abgethan — einige solcher Machtsprüche und die Revolution der Litteratur ist fertig. Nur haben diese modernen Lessings die Gabe, alles durcheinander zu wirren und im Gegensatz zu unserm großen Kritiker alle Grenzlinien der poetischen Gattungen zu verwischen. Wenn das Drama nichts ist als ein Charaktergemälde, wodurch unterscheidet es sich denn vom Roman, der ebenfalls durch Darstellung von Charakteren Vergnügen bereitet? Die Dramen, die nach Gertelmann's Rezept gebaut werden, möglichst einheitslos, eine Nachahmung des roh aufgegriffenen Lebens, sind totgeboren, vor allem Gerhart Hauptmann's Stücke. Die Ästhetik wird ja nicht am grünen Tisch gemacht, sie zieht die Summe aus den Erfahrungen von Jahrtausenden; die Ästhetik grüner Neulinge, die in den Kinderschuhen einhergeht und mit der Anmaßung auftritt, neue Gesetze zu diktieren, wiederholt im Grunde nur die längst widerlegten Irrtümer aller Zeiten.

Was die dramatischen Charaktere betrifft, so verlangt Aristoteles, daß sie edel, angemessen, gleichartig und konsequent seien. Aristoteles spricht nur von der Tragödie, und von ihr, der Nachahmung der Edleren, verlangt er eine Charakteristik „nach Art der guten Porträtmaler, welche, indem sie die individuelle Gestalt wiedergeben, sie zugleich wohlgetroffen und idealisiert malen." Diese Idealität erleidet daher in der Komödie einige Modifikationen, obgleich die derbe Realität auch hier in den freieren Farben des Humors schimmern muß. Schon das Gleichnis des Aristoteles giebt dem Dramatiker ein Recht, die Fülle der Eigentümlichkeit zu entwickeln, wenn sie nur mit dem Schimmer der Idealität bekleidet ist, das schärfste Profil zu malen, aber nicht die Narben, Warzen u. s. f. Die ideale Haltung darf

Digitized by Google

nur nicht in das Ätherische übergehen, weder den Charakter zu einem Musterbild des Guten, zu einer Mosaik von lauter vortrefflichen Eigenschaften machen, noch in seiner Darstellung allzufeine Tinten der Seelenmalerei wählen, indem die inneren Wallungen der Schönseligkeit keine dramatische Handlung gestalten können. Auf der andern Seite ist das inkarniert Böse, die absolute moralische Mißgestalt, fehlerhaft, wenn sie, wie z. B. Franz Moor, nur als eine individuelle Verkrüppelung erscheint! Ist diese diabolische Energie dagegen nur das Gegenbild einer schwächlich verkümmerten Welt, wie Richard III., so gewinnt das Böse, als das Dämonische der Menschheit, eine höhere Berechtigung. Überhaupt ist auch das absolut Böse noch immer dramatischer, als das absolut Gute, weil es mit Energie seine bestimmten Zwecke verfolgt. Dies Dämonische der Leidenschaft aber, welche den Menschen von That zu That fortreißt und immer tiefer in das Gewebe des Bösen verstrickt, ist wahrhaft tragisch: wir weisen nur auf Macbeth und Othello hin. Überhaupt bedürfen die dramatischen Charaktere der Energie; denn nur durch diese identifizieren sie sich mit den Zwecken, die sie verfolgen, woraus die dramatische Spannung und das Interesse an der Handlung hervorgeht. Schwächliche und schwankende Charaktere können dies Interesse nicht erwecken, da sie nur halb sich ihren Zwecken hingeben.

Was die Angemessenheit der Charakteristik betrifft, so erläutert sich diese Forderung von selbst. Horaz in seiner „Epistel an die Pisonen" (114 und flgde.) erwähnt eine doppelte Angemessenheit, zunächst eine ethische:

Viel verschlägt's, ob ein Gott sei der redende oder ein Heros;
Ob ihn das Alter gereift, ob er noch von blühender Jugend
Brauf', ob stolze Matron' auftret', ob geschäftige Amme,
Ob weitschweifender Krämer, ob Wirt des befruchteten Gütchens;
Kolcher oder Assyrer, ob Theb', ob Argos ihn aufzog;

Digitized by Google

dann aber eine historische:

Stellst du von neuem in Schrift den ehrenvollen Achilles,
Feurigen Muts, jähzornig, ein unerbittlicher Rächer,
Sag' er der Rechte sich los; nichts bleib' unertrotzt mit dem Schwerte.
Frech sei Medea gesinnt, unerschütterlich; Ino bethränet,
Jo gescheucht; Ixion verräterisch, finster Orestes.

(Nach Voß.)

Die Eigentümlichkeiten der vier Lebensalter, welche namentlich der dramatische Dichter zu berücksichtigen habe, werden von Horaz später (156 u. flgde.) genauer, doch in etwas trivialer Form ausgeführt.

Dagegen können wir aus der von Aristoteles verlangten Gleichartigkeit einige für das Drama der Gegenwart ersprießliche Forderungen ziehen. Die Charaktere müssen einerseits der Empfindungsweise der Zeit und Nation, anderseits der allgemein menschlichen gleichartig sein. „Für den Römer", sagt Schiller, „hat der Richterspruch des ersten Brutus, der Selbstmord des Cato subjektive Wahrheit. Die Vorstellungen und Gefühle, aus denen die Handlungen dieser beiden Männer fließen, folgen nicht unmittelbar aus der allgemeinen, sondern mittelbar aus der besonders bestimmten menschlichen Natur. Um diese Gefühle mit ihnen zu teilen, muß man eine römische Gesinnung besitzen oder doch zu augenblicklicher Annahme der letzteren fähig sein." Der moderne Dichter, der heutzutage einen Brutus und Cato wählt, wie z. B. der gekrönte Preisdichter Albert Lindner in „Brutus und Collatinus", vergreift sich in seinen Helden; denn ihnen fehlt die Gleichartigkeit für unsre Zeit! Siegfried, der aus Treue gegen seinen Lehnsherrn die Brunhild in der Brautnacht bändigt, verstößt gegen die Empfindungsweise unsrer Zeit! Wer aber seine Gestalten frisch aus dem Geiste seines Jahrhunderts heraus schafft, aus dem Denken, Glauben und Fühlen, aus den sittlichen Voraussetzungen

Digitized by Google

desselben: der erreicht die rechte Gleichartigkeit, welche den Beifall der Zeitgenossen und das Interesse der Nachwelt zur Folge hat. Diese „Gleichartigkeit" schließt auch die paradoxe Charakteristik aus, die sowohl bei den Zeitgenossen Shakespeare's, einem Massinger, Ford u. a., als auch bei Hebbel, Ludwig, Meißner, Ibsen in neuer Zeit beliebt ist. Ausnahmenaturen und Ausnahmemotive können kein allgemein menschliches Interesse erwecken. Eine Leidenschaft, wie der Ehrgeiz des Macbeth, die Eifersucht des Othello, die, allen gemeinsam, vom Dramatiker nur zu tragischer Größe gesteigert wird, erweckt durch ihre Gleichartigkeit unsre Sympathie; aber die befremdende Handlungsweise von Massinger's Sforza und Hebbel's Herodes, von Massinger's Molefort, Hebbel's Graf Bertram und den meisten Ibsen'schen Helden und Heldinnen, das Abnorme, Krankhafte, organisch Fehlerhafte, die Marotte als Motiv der Tragödie: das verstößt gegen jenes nicht genug hervorzuhebende Grundgesetz des Aristoteles.

Die Konsequenz der Charakteristik, die vierte Forderung des Stagiriten, das Verharren des Charakters auf seinem Schwerpunkte, schließt natürlich die Zeichnung eines inkonsequenten Charakters nicht aus, der nur ebenfalls in seinem ganzen Wesen mit Treue durchgeführt sein muß. Doch scheint es bedenklich, inkonsequente Charaktere in den Vordergrund des Dramas zu stellen, da ihr beständiges Abspringen von der geraden Linie den energischen Verlauf der Handlung stört.

Diese Handlung selbst bedarf nun der Einheit; alle ihre Fäden müssen in einem bestimmten Knotenpunkte zusammentreffen. Schon Aristoteles nennt die Tragödie die Nachbildung einer abgeschlossenen und vollständigen Handlung, die einen gewissen Umfang hat (VII. 2). Die Einheit der Handlung ist eine einfache, wenn überhaupt nur

Digitized by Google

eine Handlung dem Drama zu Grunde liegt, eine zusammengesetzte, wenn zwei oder mehrere, anfangs mit anscheinender Selbständigkeit abgezweigte Handlungen sich im Verlaufe des Dramas zu einem Hauptstamme vereinigen. Diese Kompositionsweise war im altenglischen Drama sehr beliebt. Shakespeare gab ihr eine tiefere Bedeutung, indem er nicht nur die äußerliche Vereinigung mehrerer Handlungen zu einem Ganzen mit großer Gewandtheit bewerkstelligte, sondern ihnen auch von Anfang an eine innere Beziehung zu einander gab, indem jede den gleichen Grundgedanken des Dramas spiegelte. Lear und Gloster, Antonio und Shylock neben Bassanio und Portia sind hierfür erläuternde Beispiele. Die Einheit der Handlung fehlt, wenn sich zwei Helden mit ihren Zwecken nacheinander ablösen, wie Carlos und Posa, Cäsar und Brutus, Brutus und Collatinus, wenn das Drama ein Konglomerat von Genrebildern ist, wie „Götz von Berlichingen", oder eine epische Massenhandlung, in welcher die That des Einzelnen sich verliert, wie „Wilhelm Tell". In „Troilus und Kressida" gehen die Staatsaktion und die Geschichte treuloser Liebe ohne alle äußere und innere Beziehung nebeneinander her. Auch ist der Abschluß für beide vollkommen ungenügend.

Die Logik des Dramas ist so zweckvoll, so unerbittlich, daß keine Episode in ihm Platz greifen darf. Doch wird oft als Episode bezeichnet, was im wesentlichen Zusammenhang mit der Haupthandlung steht und durch einen Grundgedanken mit ihr verknüpft ist. So spiegelt sich der Konflikt Wallenstein's in Max Piccolomini! Die Dialektik von Treue und Verrat, welche durch diese Tragödie geht, die wir bei dem Haupthelden selbst, bei Butler und Octavio wiederfinden, zeigt sich hier in einer andern Fassung! Der Kampf und Untergang der jugendlichen Liebe und Treue bildet einen wehmütigen Kontrast mit der Tragödie des Hochverrats.

Digitized by Google

Doch würde die dramatische Einheit noch fester und zweifelloser gewahrt worden sein, wenn es dem Dichter gelungen wäre, dem Untergange des Max Piccolomini eine nicht bloß in das Empfinden, sondern auch in das Geschick Wallenstein's und seines Planes eingreifende Wendung zu geben.

Man spricht in der Regel von drei aristotelischen Einheiten und führt, außer der Einheit der Handlung, noch die des Ortes und der Zeit als Gesetze des griechischen Ästhetikers an. Es ist bekannt, mit welcher Strenge das klassische Theater der Franzosen diese Regeln beobachtete und mit welcher Genialität die altenglische Dramatik sie vernachlässigte. Dort mußte die dramatische Fabel im engen Zeitraum von einem oder wenigen Tagen auf einer unwandelbaren Scene abgespielt werden; hier zog sich die Handlung durch lange Jahre hin; die Scene wechselte fast mit jedem Auftritt und führte die Phantasie, innerhalb eines und desselben Aktes, über weite Länder und Meere. Die Schiller'sche Tragödie dürfte in dieser Beziehung die rechte Mitte halten und neueren Bestrebungen als Muster gelten. Der Schnürleib der französisch-klassischen Regelrechtigkeit hatte eine poetische Engbrüstigkeit zur Folge, welche die hellenischen Klassiker nicht kannten. So weit entfernt waren sie von einer strengen Beobachtung der Einheiten der Zeit, daß z. B. in den „Trachinerinnen" des Sophokles die Seereise von Thessalonien nach Euböa dreimal vollbracht wird, und in den „Schutzgenossinnen" des Euripides während eines einzigen Chorgesanges ein ganzer Feldzug von Athen gegen Theben vorging, und der Feldherr nach einer gewonnenen Schlacht zurückkehrt. In den Dramen Corneille's und Racine's dagegen ist alle Freizügigkeit der Phantasie aufgehoben. Ihre Helden sind glebae adscriptitii und eine beengende Leibeigenschaft des Geistes ist die Folge ihres Haftens an der Scholle. Ehe sich die Romantiker des neuen

Digitized by Google

Frankreichs von diesen Einheiten befreit hatten, erklärte bereits Raynouard, der Dichter der „Templer", in der Vorrede zu seinen „états de Blois", von allen Einheiten, die man auf der Bühne verlangen könne, sei nur eine zu rechtfertigen, die Einheit des sittlichen Grundgedankens.

Bringt der Stoff ungezwungen die Einheit der Zeit und des Ortes mit sich: so ist kein Grund vorhanden, warum der Dramatiker diese Vorzüge des Stoffes nicht unbefangen benutzen sollte. Doch wenn er dieser Technik nur das geringste Opfer in Bezug auf höheren dichterischen Gehalt bringen muß: so ist ihre Beobachtung verwerflich, ein kleinlicher Götzendienst vor hölzernen Formen. Deshalb sind die neueren Versuche, durch scenische Künsteleien wie z. B. in Laube's „Struensee" das Ideal jener Einheiten zu erreichen, spurlos vorübergegangen. Auf der andern Seite wäre es noch mißlicher, jene scenischen Licenzen des altenglischen Theaters nachzuahmen, das, durch seine einfache Einrichtung begünstigt, indem die veränderte Scene nur durch einen Zettel angezeigt wurde, an die Phantasie der Zuschauer die größten Zumutungen stellte. Der bunte, häufige Scenenwechsel, die maßlose Ausdehnung in Zeit und Raum bringt notwendig eine Zersplitterung des Interesses und eine Zerfahrenheit der Handlung hervor, welche ihre innere Einheit oft gefährdet, oft unmöglich macht.

Goethe hat in seinem „Götz von Berlichingen" den Beweis geliefert, daß die Nachahmung der Shakespeareschen Regellosigkeit der Komposition kein Stück von einheitlicher Handlung und fesselndem Interesse hervorzubringen vermag, und widerlegt so durch sein eigenes Beispiel die geniale Theorie seiner Sturm- und Drangepoche, die er mit den Worten ausspricht: „Es ist einmal Zeit, daß man aufgehört hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang,

Digitized by Google

ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alles hieß, und daß man nunmehr stracks auf den Inhalt losgeht, der sich sonst von selbst zu geben schien. Das Zusammenwerfen der Regeln giebt keine Ungebundenheit, und wenn ja ein Beispiel gefährlich sein sollte, so ist's doch im Grunde besser ein verworrenes Stück machen, als ein kaltes." Dagegen geißelte schon zu Shakespeare's Zeiten einer der geistvollsten Zeitgenossen die scenische Ungebundenheit des altenglischen Schauspiels. Sir Philipp Sidney sagt in seiner „Verteidigung der Poesie" in Bezug auf die Bühne Shakespeare's: „Ihr habt Asien auf der einen, Afrika auf der andern Seite und so viele Reiche dazwischen, daß der Schauspieler, wenn er auftritt, immer erst sagen muß, wo er sich befindet, damit er nur verstanden werde. Da treten plötzlich drei Damen auf und sammeln Blumen, und wir müssen annehmen, daß die Bühne ein Garten sei; dann ist von einem Schiffbruch die Rede, und die Bühne muß uns als ein Felsen erscheinen. Auf diesem zeigt sich ein häßliches, feuerschnaubendes Ungeheuer: dann müssen die bedauernswerten Zuschauer die Scene für eine Höhle halten, während zwei Armeen, von vier Schwertern und Schilden dargestellt, hereinstürmen — wer würde sich da nicht erbitten lassen, in der Bühne ein Schlachtfeld zu erblicken? In der Zeit ist man noch weniger ängstlich, denn gewöhnlich verlieben sich ein Prinz und eine Prinzessin ineinander; nach vielen Zwischenfällen genest sie eines Knaben, eines schönen Buben; er geht verloren, wird ein Mann, verliebt sich und zeigt sich bereit, selbst Kinder zu bekommen, und das alles in einem Zeitraum von zwei Stunden." Wir sehen, daß schon die Romantik des alten Englands ihren Platen fand; und wenn auch die von Sidney gerügte Unklarheit der englischen Bühne durch die Dekorationen unsres Theaters beseitigt ist, so bleibt doch sein Tadel für den stürmischen Scenenwechsel der Stürmer und

Digitized by Google

Dränger und der Romantiker, eines Tieck, Immermann und ihrer Nachbeter zu Recht bestehen, um so mehr, als auch die größere Hälfte der Shakespeare'schen Stücke durch ihre scenische Zerfahrenheit ihre übrigen Vorzüge wesentlich beeinträchtigt. Die altenglische Tragödie macht den Eindruck eines Urwaldes, der erst durch Lichtung für den guten Geschmack zugänglich wird. Das Hin- und Herfahren der Shakespearomanie auf der einen, die gezwungenen Einheitskünsteleien auf der andern Seite haben dem modernen Drama in seiner Entwickelung sehr geschadet. Wir glauben als Prinzip feststellen zu dürfen: die Einheit von Ort und Zeit muß insoweit beobachtet werden, als es die Einheit der Handlung verlangt. Verwandlung der Scene kann nach jedem Akte, der zugleich ein notwendiger Einschnitt der Handlung ist, stattfinden. Innerhalb des Aktes dürfen die Verwandlungen höchstens zweimal eintreten, weil ein öfterer Scenenwechsel die Stimmung notwendig unterbricht. Hierin sind die Dramatiker von den Einrichtungen der Bühne abhängig. So macht der neuerdings, offenbar mißbräuchlich eingeführte Zwischenvorhang bei Verwandlungen dem Dichter die Beschränkung in Hinsicht auf Wechsel der Scene weit mehr als früher zur Pflicht, indem sonst das Stück in eine Menge von Akten zerrissen wird. Aus dem gleichen Grunde sind allzu große Sprünge im Ortswechsel, z. B. von einem Weltteile nach dem andern, zu vermeiden! Die Phantasie folgt ihnen zwar mit Leichtigkeit; aber die Stimmung wird unterbrochen, die Handlung in eine andre Atmosphäre, unter andre Bedingungen versetzt. Das paßt nur für die Posse, für den „Weltumsegler wider Willen!" Die Weite des Raumes, welche die Phantasie durchfliegen muß, wirkt wie ein episches, retardierendes Motiv. Auch darf sich der Kredit des dramatischen Talentes nicht durch solche Anleihen bei der Phantasie des Publikums erschöpfen. Ebensowenig

Digitized by Google

darf der Zeitraum des Dramas die Grenze der einzelnen Lebensalter überschreiten. Ein Kind, das später als Jungfrau oder als Mann auftritt, eine Jungfrau, die sich in eine Matrone, ein Held, der sich in einen Greis verwandelt: das sind unerlaubte Verpuppungen der dramatischen Chrysalide. Biographische Lebensläufe in auf- und absteigender Linie passen nicht in den abgerundeten Kreis des Dramas. Die Einheit der Handlung verlangt vor allem die innere Einheit der Charaktere, nicht bloß die Einheit des Objektes; denn sonst könnte man einen Wetzlar'schen Reichsgerichtsprozeß, der über ein Jahrhundert hinaus dauert, in Scene setzen und ganze Generationen in ihrer Aufeinanderfolge zu Helden machen. Nach allen diesen Seiten hin ist nicht Shakespeare mit seinen Verirrungen, die höchstens einem Kotzebue, einer Birch-Pfeiffer und der neufranzösischen Boulevardsromantik zugute kommen, sondern der kunstgerechteste Dramatiker der ganzen neuen Zeit, Schiller, als klassisches Muster hinzustellen.

Der Inhalt der dramatischen Handlung bildet nun die Fabel des Stückes, welche der Dichter selbst erfinden oder der Geschichte und dem Mythos und der erzählenden Litteratur entlehnen kann. Es ist eine verkehrte Ansicht der Neuzeit, in der selbständigen Erfindung das sicherste Zeugnis des schöpferischen Genius zu suchen. Dann wäre Agathon ein größerer Dramatiker als Sophokles — und von welchen Pygmäen würde Shakespeare übertroffen werden! Nicht durch die Wahl des Stoffes, sondern durch die Eigentümlichkeit der Behandlungsweise unterschied sich Euripides von Äschylos und Sophokles. Die großen tragischen Mythen der Alten waren traditionell — wie lächerlich wäre damals ein Eigentumsstreit um die Benutzung einer Fabel erschienen, wenn die „Eumeniden" des Äschylos gegen den „Orestes" des Euripides oder die „Elektra" des

Digitized by Google

Sophokles gegen die des Euripides ein Anklage des Plagiats erhoben hätten! Wie lächerlich wäre noch in Shakespeare's Zeit ein solcher kleinlicher Rechtsstreit um das „Mein" und „Dein" einer Erfindung erschienen! Jede Blütenepoche der dramatischen Litteratur hat ihre bestimmten, gemeinsamen Stoffquellen, ebenso eine bestimmte und gemeinsame Richtung der Komposition und des Stiles! Was den Einzelnen über die Mitstrebenden erhebt, ist nicht die Erfindung der Fabel, die sich ebenfalls nach einem unsichtbaren Schema richtet, das den Dichtern vorschwebt, sondern die Größe der Weltanschauung und die Kraft der Darstellung! Die Originalität des Dramatikers fällt mit seinem Genius zusammen! Der Genius aber offenbart sich in der notwendigen Wahl des ihm angemessenen Stoffes.

Die eigene Erfindung, auf welche die neuen Dramatiker einen überschätzenden Wert legen, zeigt sich alsbald in ihrer Mißlichkeit, wenn sie ihre Gestalten frei in einem unbestimmten Äther der geschichtlichen Zeit, der Sitte u. s. w. schweben läßt und nicht mit Sicherheit auf einem historischen Grunde aufträgt. Daran scheiterte Agathon, der die feste Bestimmtheit der Mythe verließ, welche die großen griechischen Tragiker trug. Die altenglischen Dramatiker wählten entweder die Sagenzeit des eigenen Vaterlandes als Stoffquelle („Ferrex und Porrex", „König Lear" u. a.), oder sie gaben ihren Stoffen das Kolorit einer bestimmten Zeit und Volkssitte (Marlow im „Malteser", Webster in der „Vittoria Corrombona" u. a.). Für das bürgerliche Schauspiel und Lustspiel ist dieser Hintergrund ein für allemal in der Kultur der jedesmaligen Epoche gegeben.

Die Hauptfundgrube dramatischer Stoffe ist die Weltgeschichte, in welcher große Charaktere und große Motive gegeben sind. Die historische Tragödie nimmt für die Gegenwart unbedingt den ersten Rang ein. Inwieweit der

Digitized by Google

Tragödiendichter das Recht hat, die Geschichte umzudichten, haben wir bereits früher untersucht. Die Shakespeare'schen „Historien" in ihrer Mehrzahl kann indes nur die lächerlichste Autoritätssucht für Muster gelten lassen. Hier können wir nur Grabbe's Urteil unterschreiben, der Shakespeare's Fehler besser einsah als vermied: „Vom Poeten verlange ich, sobald er Historie dramatisch darstellt, auch eine dramatische, konzentrische und dabei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung. Hiernach strebte Schiller, und der gesunde deutsche Sinn leitete ihn; keines seiner historischen Schauspiele ist ohne dramatischen Mittelpunkt und ohne eine konzentrische Idee. Sei nun Shakespeare objektiver als Schiller, so sind doch seine historischen Dramen (und fast nur die aus der englischen Geschichte genommen, denn die übrigen stehen noch niedriger) weiter nichts, als poetisch verzierte Chroniken. Kein Mittelpunkt, kein poetisches Endziel läßt sich in der Mehrzahl derselben erkennen." Von Schiller's Auffassung und Behandlung der Geschichte ist man in neuester Zeit wieder mit Unrecht abgewichen, indem man Tragödien zu dichten versuchte, deren unsichtbarer Held der Weltgeist selbst sein sollte, die aber in den massenhaften Spektakel großer Staats- und Kriegsaktionen verliefen. Die Tragödie muß ein individuelles Geschick zum Mittelpunkt haben; die Krisen der Massen, die Katastrophen der Völker sind nicht dramatisch. Die historische Tragödie muß sich weder an die Kontinuität der Geschichte hingeben, noch sie willkürlich unterbrechen; sie muß die fortgehende Linie zu einem Kreis mit zentraler Einheit umbiegen. Die Kunst des Tragikers aber wird darin bestehen, im individuellen Geschick das Weltgeschick zu spiegeln und den Mittelpunkt seines Kreises zugleich zum Mittelpunkte jener großen konzentrischen Kreise zu machen, welche das Schicksal der Völker beschreibt.

Digitized by Google

Jedenfalls hat die historische Tragödie das Recht, Situationen und Charaktere hinzu zu erfinden und in die geschichtlich überlieferte Handlung zu verweben. Auch von diesen freien Erfindungen müssen wir die Treue des geschichtlichen Kolorits und die Angemessenheit der Stimmung verlangen, obwohl hier auch das Recht des poetischen Kontrastes zur Geltung kommt. Ebenso kann es vorkommen, daß der Dichter es vorzieht, für bestimmte Situationen seines Trauerspiels, statt der geschichtlich gegebenen, freierfundene Charaktere zu wählen, weil sie ihm besser in die Gruppierungen seines Kunstwerks passen. So konnte Schiller als Befreier seiner Maria Stuart die historischen Gestalten eines Norfolk und Babington wählen und hätte sich, wäre ihm diese Wahl einleuchtend gewesen, mit der Chronologie gewiß leicht abgefunden; doch er zog es vor, seinen Mortimer zu erfinden, diesen fanatischen Jesuiten, einen Charakterkopf von großer Schärfe, der nur auf der Bühne von unsern jugendlichen Liebhabern viel zu blaß, viel zu sehr nach der Schablone gespielt wird. So gewann er für den diplomatischen Jesuitismus Leicester's in dem kirchlichen Mortimer's ein wirksames Gegenbild, konnte die Vergangenheit seines Helden frei gestalten, sodaß die glänzende Erzählung seiner Bekehrung Raum fand, behielt aber auch die Hände frei für den Tod desselben, für den Selbstmord des Fanatikers, während er bei Norfolk und Babington an die geschichtliche Überlieferung ihrer Hinrichtung gebunden war und so allerdings das tragische Motiv, das er bei seiner Heldin zum Ausgangspunkte macht, hätte wiederholen müssen. Schiller's feiner Kunstverstand zeigte sich in allem, was er aus der Geschichte als verwendbar aufnahm, wie in allem, was er verwarf und durch freie Erfindung zu ersetzen wußte.

Doch die Vorkämpfer eines Geschichtsdramas in strengem Stil behaupten, daß durch alle derartige Erfindung der

Digitized by Google

geschichtliche Geist verfälscht werde, daß namentlich das Hereinziehen von Liebesepisoden in das historische Trauerspiel ein durchaus fremdartiges Element miteinführe und daß die Schlichtheit und Würde der Geschichte durch Zusätze leide, welche die Hoheit ihres ernsten Ganges in das trivial Menschliche herabziehen. Sie vergessen aber dabei, daß selbst in ihren Mustern, den Shakespeare'schen „Historien", die Scenen häufig sind, in denen die Empfindungen der Liebe oder inniger Herzensneigungen eine hervorragende Rolle spielen, und gerade diese Scenen machen auf unsern Bühnen den lebhaftesten Eindruck. Der Abschied König Richards II. von seiner Königin wirkt rührender und ergreifender als irgend eine andre Scene in dieser am kunstgerechtesten komponierten Historie; für die epischen Schlachtentableaus in „Heinrich V." entschädigt am Schlusse die bräutliche Scene zwischen dem König und seiner radebrechenden Käthe; und auch in dem Scenenwirrwarr der Haupt- und Staatsaktion eines „Heinrich VI." gewährt die Liebesscene zwischen Königin Margarete und Suffolk eine anmutige Abwechselung. Die allerdings höchst befremdliche Werbung Richards um die Hand der schönen Anna bleibt immerhin, wenn sie auch an das Absurde streift, eine der pikantesten Situationen in dieser blutigen Tragödie und Heinrich VIII. bewegt sich zwischen der elegischen Gestalt der entsagenden Katharina und dem neuauftauchenden Gestirn des muntern Hoffräuleins, welches Englands Krone tragen sollte. Selbst die Historie kann im Anschluß an die Geschichte derartige Scenen nicht entbehren: spielten doch die Frauen immer eine große, in einigen Jahrhunderten eine tonangebende Rolle. Was aber der Historie zusteht, das kann einer Tragödie nicht versagt werden, welche zu ihrem kunstgerechten Aufbau auch freiere Erfindungen benutzt. Das historische Trauerspiel muß verzichten auf das Vorrecht,

Digitized by Google

langweilig zu sein — nur dadurch kann es sich auf der Bühne der Gegenwart und der Zukunft behaupten[1]).

Neben der eigenen Empfindung und der Geschichte kann der Roman, die Novelle und die Ballade dem Dramatiker die Grundzüge seines Stoffes geben; und es muß um so mehr für eine falsche Scham namhafter dramatischer Dichter gelten, diese Stoffquellen zu verschmähen, als es großer schöpferischer Kraft und Originalität bedarf, einen epischen Organismus, dessen Schwerpunkt nach der entgegengesetzten Seite hin liegt, in einen dramatischen umzudichten. Wir sprechen hier natürlich nicht von der prinziplosen Einschachtelung eines beliebigen Romanstoffes in die zufällige dramatische Form zur Erzielung stoffartiger Wirkungen auf der Bühne; wir sprechen von der künstlerischen Benutzung eines bereits in Romanform behandelten Stoffes für die Gestaltung eines einheitlichen dramatischen Werkes. Es ist bekannt, daß Shakespeare und seine Zeitgenossen besonders die italienischen Novellen als Fundgrube dramatischer Stoffe benutzten; es ist ebenso bekannt, wie Shakespeare diese zufällig gefundenen Stoffe nicht etwa bloß dramatisch einkleidete, sondern mit der Macht seines tragischen Genius umschuf und unter die großen Perspektiven seiner genialen Weltanschauung rückte.

Shakespeare hat den Novellenstoffen, die er behandelte, stets eine ideelle Einheit zu geben verstanden. Insofern ist das Studium seiner Verfahrungsweise sehr lehrreich. Oft macht er den Inhalt einer Novelle zu einem wesentlichen Bestandteile seines Stückes, der aber erst durch selbsterfundene, damit verknüpfte Handlungen in das rechte geistige Licht gerückt wird. So in „Cymbeline", jenem Drama der Treue, in welchem er einer Novelle von Boccacio (II. 9)

[1]) Vergl. den Aufsatz des Verfassers „das historische Trauerspiel der Neuzeit" in „Unsre Zeit", Jahrg. 1873, viertes Heft.

Digitized by Google

und einer englischen Nachahmung derselben in einer Schrift: „Westward for Smelts“ die Fabel von Posthumus und Imogen, die Wette auf die Treue der letzteren, den Betrug, der ihre Untreue beweisen soll, den Auftrag, sie zu ermorden, die Nichtausführung desselben durch einen treuen Diener die endliche Reinigung und Versöhnung entlehnt. Doch die Dialektik der Treue und Untreue, die durch diese Handlung geht, wird erst durch die entsprechenden Gruppen des Königs und der Königin, des alten Bellarius und seiner geraubten Königssöhne vollständig illustriert.

„Maß für Maß“ ist Giraldi Cinthio's „Hekatommithi“ (8, 5) entnommen, welche von da in Whetstones „heptamerone of civil discourses“ übersetzt wurde. Auch dichtete Whetstone ein zehnaktiges Drama: „Promos und Kassandra“ über denselben Stoff. In Novelle und Drama fällt die fürbittende Schwester und heiratet zuletzt den ungerechten Richter des Bruders. Wie hat Shakespeare diesen „brutalen Schluß“ gemildert durch die Unterschiebung der Marianne! Wie hat er alles in ein ideelles Centrum gerückt und nach der Idee, die ihm vorschwebte, den Stoff geläutert! In dieser Weise kann auch selbst der Stoff eines älteren Stückes für ein neues benutzt werden. So hat Etienne in seinem besten Lustspiele: „les deux gendres“ (1810) ein älteres Stück „Colarca“ benutzt, welches seine Gegner 1812 zur Aufführung brachten. Auch ist dies von Shakespeare vielfach geschehen, der nach den Beweisführungen von Delius „Perikles von Tyrus“ und „Timon“ in ihrer jetzigen Gestalt sogar nur aus älteren Dramen andrer Autoren herausgearbeitet hat. Man hat so oft Tadelnswertes des großen Briten nachgeahmt — warum ist man nicht auch hierin seinem Vorgang nachgefolgt? Ähnlich jenen italienischen Novellen, deren Hauptvorzug in einer phantasievollen Empfindung bestand, er-

Digitized by Google

scheinen die neuern französischen Novellen und Romane — und wie die altenglische Dramatik sich jener Stoffe bemächtigte und sie in genialer Weise umdichtete: so dürfte auch für die moderne deutsche Dramatik in diesen phantasievollen stoffartigen Produktionen ein glücklicher Rohstoff vorliegen, der durch künstlerische und geniale Behandlung sich zu bedeutungsvollen Dramen umgestalten ließe. Der deutsche Genius würde nicht nur die dramatische Kunstform, sondern auch den tiefern Grundgedanken für jene Stoffe erst schaffen müssen; aber diese novellistischen Anregungen zu verschmähen, ist für einen modernen Dramatiker so wenig ein Grund vorhanden, als für Shakespeare, einen bereits von den Italienern Luigi da Porto und Bandello, von dem Franzosen Boisteau und seinem englischen Übersetzer Painter in Novellenform, von Arthur Brooke als lyrisch-episches Gedicht behandelten Stoff zur Grundlage seiner Tragödie „Romeo und Julie" zu nehmen.

Die Regeln, die wir hier meistens unter Anlehnung an Aristoteles dargelegt, sind indes oft genug in vollständiger Unabhängigkeit von der ästhetischen Gelehrsamkeit des Stagiriten ausgesprochen worden.

Schon die indischen Dramatiker und Dramaturgen haben vom Wesen des Dramas und von den Anforderungen die man an dasselbe zu stellen hat, klare Begriffe. So läßt der Dichter Bhavabuti im Vorspiele zu „Malati und Madhava" die Personen desselben sich hierüber in folgender Weise unterhalten:

Schauspielunternehmer: Sage, Marischa, welche Eigenschaften verlangen die Tugendhaften, die Weisen, die Ehrwürdigen, die Gelehrten und Brahmanen von einem Drama?

Schauspieler: Tiefe Darstellung der verschiedenen Leidenschaften, einen allgemeinen Austausch gegenseitiger Zuneigung, Erhabenheit des Charakters, Ausdruck der Wünsche, einen überraschenden Inhalt und eine gewählte Sprache.

Digitized by Google

Dann heißt es im Vorspiele: „Reichtum der Einbildungskraft, Melodie des Ausdrucks und Fülle der Gedanken sind die Anzeichen der Gelehrsamkeit und des Genies.“ Denjenigen, die in neuester Zeit die äußere Technik so überschätzen, sollte dieser Ausspruch ins Gedächtnis zurückgerufen werden; denn ohne die von Bhavabuti erwähnten Eigenschaften giebt es keinen wahrhaft großen Dramatiker.

Zweiter Abschnitt.

Die Technik des Dramas.

Keine Dichtform hat eine so unerbittliche Logik, wie die dramatische; keine bedarf einer solchen Korrektheit des innern Zusammenhanges. Hierzu kommt, daß das Drama für die Aufführung geschrieben ist und sich nach den Anforderungen der Bühne richten muß. So ist seine Technik eine vielfach schwierige und verwickelte; und nirgends im Bereiche der Poesie gilt so wie hier der Goethe'sche Spruch:

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister!

Jedes Hinausstürmen über die gegebenen Schranken vereitelt die organische Bildung des Kunstwerkes und die Zwecke des Dramatikers. Während unsre Ästhetiker die Technik des altgriechischen und altenglischen Theaters, welche auf die Gestaltung des volkstümlichen Dramas jener Zeit vom allerentschiedensten Einfluß war, mit großer Ausführlichkeit behandeln, halten sie es für überflüssig, die Regeln der dramatischen Dichtkunst mit Bezug auf die Anforderungen der heutigen Bühne zu entwerfen. Und doch sind die Tabulaturen der dramatischen Technik für das Drama von nicht geringerer Wichtigkeit, als seine ästhetischen Grund-

Digitized by Google

gesetze. Wie jede Dichtung hat das Drama nur dann eine Zukunft, wenn es sich einmal einer lebensvollen Gegenwart erfreut hat. Diese lebensvolle Gegenwart erringt es nur, indem es die Bühne beherrscht; die Herrschaft über die Bühne aber ist abhängig sowohl von seinem innern Zusammenhalt, seiner wirkungsvollen Energie, als auch von seiner Angemessenheit zu den Einrichtungen des Theaters in einer bestimmten Epoche. Man wird diesen Ausspruch alsbald mit dem beliebten Gemeinplatz verdammen, daß das dramatische Genie über solche scenische Anforderungen erhaben sei, daß es sich selbst seine ideale Bühne schaffe und auch nach dieser Seite hin reformatorisch auftrete. Die Geschichte beweist indes, daß diese Tröstungen unsrer verkannten dramatischen Genies jedes thatsächlichen Grundes entbehren. Ein recht schlagendes Beispiel dafür bietet uns die Geschichte der englischen Litteratur. Ihr größter Genius, Shakespeare, war weit davon entfernt, von den Bedingungen seines Theaters abzusehen. Er acceptierte sie ohne jeden Vorbehalt; er trat ganz in die Fußtapfen seiner Vorgänger; er huldigte in allen Äußerlichkeiten dem Zeitgeschmacke; doch selbst die Flecken und Schattenseiten, die ihm das Bürgerrecht auf der damaligen Bühne erringen halfen, vermochten seinen Ruhm bei der Nachwelt nicht zu verdunkeln. Man vergleiche nun mit Shakespeare den reformatorischen John Dryden, den Schöpfer der neuern englischen Bühne nach der Restauration, der die französischen Muster eines Racine, Corneille und den Boileau'schen Codex der aristotelischen Einheiten mit dem freieren Schwung der englischen Dramatik zu versöhnen suchte, der als scenischer Gesetzgeber dem englischen Theater seine noch heute gültigen Institutionen gab. Sein „Don Sebastian", „Aurong Zeb", „Troilus und Kressida" sind längst vergessen. Wir sehen hieraus, daß ein großes Genie sich der Technik seines Theaters, seiner

Digitized by Google

Epoche anschmiegt und trotz dessen ewigen Ruhm gewinnt, während ein mittelmäßiges Talent trotz seiner scenischen Neuerungen und Verbesserungen verdienter Vergessenheit anheimfällt.

Das Drama der Gegenwart hat die Bühne der Gegenwart zu seiner Voraussetzung. Die romantische Genialität der Lesedramen hat sich nicht stichhaltig bewiesen; ihre letzten Nachklänge verhallen immer mehr! Selbst originale Kraftdramatiker, wie Hebbel, schmiegten sich den scenischen Anforderungen an — und wenn Hebbel's Dramen sich nicht ganz auf unserer Bühne einbürgern, so liegt es nicht an einer Tieck-Grabbe'schen Formlosigkeit und scenischen Unmöglichkeit, sondern nur an der Paradoxie ihrer Stoffe. Im Gegenteil, unser Theater ist der freien und kühnen dramatischen Bewegung günstiger, als das Theater irgend einer Epoche, da es für seine Maschinerien und technischen Hilfsmittel kaum noch eine Unmöglichkeit giebt. Der gewaltige Aufwand der Inscenierung, an welchen Ballet und Oper gewöhnt sind, kommt auch der dramatischen Dichtung zugute. Auch ist nicht abzusehen, warum sich dieselbe die ausgedehnten und glänzenden scenischen Mittel unsres Theaters nicht ebenso zu Nutzen machen sollte, wie das altenglische Drama die scenische Einfachheit des seinigen, vorausgesetzt nur, daß der innere Gang des Dramas durch diese glänzende Maschinerie weder gestört noch verdunkelt wird.

Die Technik des Dramas ist eine innere und äußere. Unter der innern Technik verstehen wir einen Bau desselben, der sein ästhetisches Grundgesetz in eine wirkungsvolle Form kleidet, in Ausdehnung, Gliederung, Steigerung nicht nur das Maß des scenisch Möglichen festhält, sondern auch scharf jeden Einschnitt der Handlung markiert; unter der äußern Technik verstehen wir die Rücksichtnahme auf ganz bestimmte Konvenienzen unsrer Bühne. In Kollisionsfällen muß die

Digitized by Google

äußere der inneren geopfert werden; die erstere ist mehr positiv, die letztere mehr negativ. Die Wirkung der ersteren wird durch die zweite unterstützt, indem diese jede Störung vermeidet. Der Kanon der ersteren hängt mit dem Wesen des Dramas innig zusammen; die Regeln der zweiten sind zufällig, gelten für heute und nicht mehr für morgen, sind aber für den Dramatiker der Jetztzeit ebenfalls von hoher Wichtigkeit.

Die innere Technik des Dramas hat große Ähnlichkeit mit dem Wesen des Schachspiels. Seine Gestalten sind ihm gegeben, wie die Figuren dieses Spieles; ihre Bewegung geht notwendig aus dem Wesen ihres Charakters hervor, wie die Bewegung eines Turms, Springers, Läufers. Der dramatische Charakter kann ebensowenig seinem Wesen untreu werden, wie ein Turm oder Läufer von seiner Linie abgehen und in die hüpfenden Touren des Rösselsprunges verfallen darf. Die Beschränkung auf eine bestimmte Zahl zur Entscheidung notwendiger Figuren mag der Dramatiker ebenfalls vom Schachspiele lernen; ebenso die Beschränkung auf einen bestimmten Zweck, zu welchem alle Figuren gemeinsam wirken! Der König soll matt gesetzt werden. Das ist der einzige und letzte Zweck des Schachs! Ein gleiches „Matt" ihres Helden verlangt die Tragödie, während sich das Lustspiel mit einem Patt begnügt. Vom Drama, wie vom Schachspiel gilt, daß jeder einzelne Zug dies letzte Ziel im Auge habe. Das ist die Einheit des Spieles und die Einheit des Dramas, der geniale Durchblick nach dem letzten Endzweck, ohne den es keinen großen Dramatiker und keinen großen Schachspieler giebt. Minder Begabte verstricken sich in nebensächliche Verwickelungen und verlieren das letzte Ziel aus dem Auge. Mit den bestimmten Figuren des Schachs ist nun eine große Menge von Kombinationen und Variationen möglich; ähnlich mit den Gestalten des Dramas. Ent-

Digitized by Google

scheidend aber ist im Schach die kürzeste und schlagendste Kombination, die am raschesten zum Ziele führt! Und wie der geniale Schachspieler durch wohlberechnete und überraschende Opfer den Sieg davon trägt, so siegt der geniale Dramatiker durch blendende Züge, die aber nur die innere Notwendigkeit der Sache, die dem blöderen Auge anfangs versteckt ist, in überraschender Weise aufdecken. Manche Varianten sind im Drama, wie im Schach gleichgültig, indem sie in einer gleichen Zahl von Zügen zum Ziele führen. Dagegen ist jede noch so glänzende Diversion verwerflich, wenn sie das letzte Resultat aus dem Auge verliert. Unnötiges Schlagen und Abtauschen, das durchaus keinen Vorteil bringt, ist im Schach tadelnswert, im Drama das Hinopfern der Figuren, wenn es ohne Einfluß auf den Fortgang der Handlung bleibt.

Diese Vergleichung mag manchem müßig erscheinen; auch bezieht sie sich durchaus nicht auf das innere Wesen dramatischer Dichtung, Handlung und Charakteristik; aber sie erläutert die dramatische Technik besser, als eine selbständige Abhandlung. Ja eins ihrer Hauptgeheimnisse, welches wir als das dramatische Tempo bezeichnen, läßt sich vollständig nur durch einen Blick auf das Schachspiel klar machen. Hier kommt es nicht nur darauf an, daß der richtige Zug gemacht werde, sondern auch, daß er zur rechten Zeit geschehe. Derselbe Zug ein Tempo später würde das Spiel verlieren, das er ein Tempo früher gewinnt. Ganz ebenso verhält es sich im Drama. Es ist nicht gleichgültig, wann eine Person in die Handlung eingreift, wann eine oder die andre Scene eingefügt wird, wann eine Krise oder Katastrophe eintritt: ein Tempo früher oder später macht einen großen Unterschied für die mehr oder minder energische Entwickelung der Handlung. Der Schluß des Dramas ist am glücklichsten herbeigeführt,

Digitized by Google

wenn er, ähnlich einem Schachrätsel, mit logischer Notwendigkeit in eine bestimmte Zahl von Zügen die letzte Entscheidung zusammendrängt. Je kühner und überraschender diese letzten Züge, desto glänzender die Auflösung des Rätsels und der Abschluß des Dramas.

Die Gliederung des dramatischen Organismus in Akte und Scenen kann keine willkürliche sein, sondern sie ist eine notwendige. Da der Dramatiker seinen Stoff nicht nach Behagen und Laune verteilen darf, sondern der innern Schwerkraft desselben gehorchen muß, die den Schwerpunkt der Handlung von selbst an eine bestimmte Stelle verlegt, so wird nicht nur jeder Akt, sondern auch jede Scene sowohl ihre selbständige Bedeutung, als auch eine Bedeutung für den Organismus des Ganzen haben müssen. Wie dieser muß jeder Akt und jede Scene Anfang, Mitte und Schluß, ihren dialektischen Verlauf haben.

Die Scene wird durch das Auftreten einer neuen Person bedingt. Man hat zwar, nach dem Vorgange der altenglischen Bühne, auch mit dem Ausdrucke „Scene" jede Verwandlung des Theaters bezeichnet, mögen nun mehr oder weniger Personen innerhalb derselben auftreten. Doch in der Regel gebraucht man Scene und Auftritt in gleicher Bedeutung. Jede auftretende Person muß einen bestimmten in die Handlung eingreifenden Zweck haben: es soll in einem Drama keine müßigen Scenen geben. Es sollen keine Personen auftreten ohne einen vollkommen klaren und bestimmten Grund. Die Scene muß äußerlich und innerlich motiviert sein. Die auftretende Person bringt ein neues Moment in die Handlung, welches sich im Verlauf der Scene entwickeln muß. In Scenen von größerer Bedeutung wird der Schluß ihren Inhalt in einer draftischen Pointe zusammenfassen! Hieraus gehen die sogenannten dankbaren Abgänge hervor, die nicht bloß äußerlich theatralisch, sondern

Digitized by Google

Ausflüsse echter dramatischer Energie sind. Wie viele Personen in einer Scene zusammentreffen dürfen, darüber läßt sich kein festes Gesetz geben. Doch müssen, mit Ausnahme der Statisterie bei großen Staats- und Kriegsaktionen, alle anwesenden Personen thätig in den Fortgang der Scene eingreifen. Ob wir ein dialogisches Duett, Terzett, Sextett vor uns haben — die Stimme eines jeden Mitwirkenden bleibt wesentlich. Bei einer größeren Zahl von Personen kommt es auf die Stimmenführung und Gruppierung an, wobei dem Dramatiker stets das theatralische Tableau lebendig vor Augen schweben muß. Im stummen Spiele müssen sich die einzelnen Gruppen während einer Scene ablösen; es darf dem stummen Spiel der einzelnen nie zu viel überlassen werden; sonst würde die Pantomime zum integrierenden Teil des Dramas gemacht. In der Regel darf die Scene nicht leer stehen, besonders dann nicht, wenn diese Leere nur ein testimonium paupertatis für die scenische Gewandheit des Dramatikers ausstellen würde. Nur in spannenden Momenten, wenn hinter der Scene sich etwas Bedeutendes begiebt, ist eine Ausnahme von dieser Regel gestattet. So bleibt z. B. die Scene, ohne Beeinträchtigung des dramatischen Interesses, leer stehen, während Otto von Wittelsbach mit gezogenem Schwerte fortgestürzt ist, um den Kaiser zu ermorden, bis zu seiner Wiederkehr nach vollbrachter That.

Größere Einschnitte des dramatischen Organismus bilden die Akte (Aufzüge), innerhalb deren die Handlung sich durch ein bestimmtes Stadium weiter fortentwickelt. Das dramatische Finale jedes Aktes faßt die in demselben enthaltenen Fäden zusammen — und das mattere oder vollere Austönen, die größere oder geringere Wirkung des Schlusses ist zugleich der Prüfstein für die Bedeutung, welche der einzelne Akt für das ganze Drama hat. Darum dürfen wir in den sogenannten dankbaren Aktschlüssen kein wertloses

Digitized by Google

Zugeständnis an die theatralische Wirkung sehen, sondern vielmehr den anerkennenswerten Erfolg einer echt dramatischen Komposition, welche die zerstreuten Strahlen der Verwickelung und Handlung am Schluß in einem Brennpunkte sammelt. Die Zahl der Akte hat Horaz in seiner Epistel „an die Pisonen" auf fünf festgestellt. Wenn man mit Aristoteles Anfang, Mitte und Ende als die wesentlichen Stadien der dramatischen Dichtung betrachtet, so würde sich die Dreizahl der Akte als das richtige Gesetz des Dramas ergeben. Der erste Akt enthält den Anfang, die Exposition, der zweite die Mitte, die Verwickelung, der dritte das Ende, die Entwickelung. Es ist indes ebensowenig ein Grund abzusehen, warum sich die Verwickelung nicht in fünf Akte ausdehnen soll, sodaß die Fünfzahl an die Stelle der Dreizahl tritt, als auch, warum sich nicht die drei Akte bei einem kurzatmigen Stoffe in die Abbreviatur eines einzigen zusammenziehen lassen sollten. Dagegen sind zwei, vier oder sechs Akte für die dramatische Komposition ungünstig, indem die einzelnen Bestandteile der Handlung, deren Dialektik an das dreigeteilte Schema der logischen Entwickelung erinnert, dann in den Akten keinen entsprechenden Ausdruck und Abschluß finden. Wenn wir das fünfaktige Schema des Horaz adoptieren, das bei größeren Dramen mit Recht allgemeine Anwendung gefunden, so enthält der erste Akt die Exposition, die Bedingungen und Anfänge der Handlung, die aber selbst wieder Handlung sind und nicht tote Auseinandersetzung der Situation, wie sie sich bisweilen in den Prologen alter Götterherolde findet. Die Exposition des Dramas duldet keine Mysterien für den Zuschauer; er muß mit gleichem Überblick, wie der dramatische Dichter, alle Fäden der Entwickelung in der Hand halten. Die Exposition soll uns aber gleichzeitig in die dramatische Stimmung versetzen. Die Stimmung gehört zwar

Digitized by Google

vorzugsweise der Lyrik an; doch sprachen wir schon von einer epischen Stimmung und dürfen noch mehr von einer dramatischen sprechen. Jede dramatische Handlung hat ihr bestimmtes Kolorit, das mit ihrem Grundcharakter übereinstimmen muß. Die heißblütigen Kampfscenen in „Romeo und Julie" versetzen uns gleich in jene südliche Lebenssphäre, wo Haß und Liebe in heißer Leidenschaftlichkeit emporlodern, während die düstern Hexen auf Schottlands öden Heiden und Schlachtfeldern uns alsbald in jenen unheimlichen Kreis bannen, aus dem die großen Verbrechen des Ehrgeizes hervorgehen, indem der Geist aus der grauenhaften Öde der Natur um so dämonischer brütend in die eigenen Tiefen einkehrt! Und wie meisterhaft hat Shakespeare die Einheit der Stimmung in beiden Tragödien festgehalten: dort, sympathisierend mit der glühenden Sinnlichkeit der Liebe, die duftigen Nächte, die Blumen und Nachtigallen des Südens; hier, im Einklang mit den Verbrechen des ehrgeizigen Mordes, die unheimliche Sturmesnacht des Nordens, in welcher die Eule krächzt und der Wolf auf seinen Raub ausgeht. Das historische Drama muß uns den Hintergrund der Kultur, den der Epiker in aller Breite auszumalen berechtigt ist, den Geist der geschichtlichen Epoche und des Volkslebens mit wenigen schlagenden und lebensvollen Zügen darstellen, die uns in die Stimmung jener Zeit versetzen. In dieser Beziehung sind z. B. die ersten Akte des „Egmont" und „Wilhelm Tell" meisterhaft! Dort befinden wir uns mitten in der rührigen und frischen Bürgerlichkeit des niederländischen Volkes, welche im Helden der Tragödie eine ideale Gestalt gewinnt; hier tritt uns die große, freie Natur der Alpen und des Schweizer Volkslebens entgegen, dessen thatkräftige Rüstigkeit sich im energischen Auftreten des Helden spiegelt. Der erste Akt versetzt uns also in die Situation des Dramas, die keine

Digitized by Google

ruhende, sondern von Anfang an nach der Zukunft hin bewegt ist, und in die dramatische Stimmung. Er zeigt uns die Wurzeln der Handlung in ihrem Wachstum, und sein organischer Schlußpunkt ist dort, wo ihre ersten Keimblätter sichtbar ans Licht hervortreten. Der Schluß des ersten Aktes ist am wirksamsten, wenn er uns eine spannende Perspektive in die Zukunft eröffnet, wenn er uns, wie mit einem Blitze, das Reich der Möglichkeiten erhellt, innerhalb dessen die Handlung verlaufen kann.

Der zweite Akt schürzt den Knoten der dramatischen Verwickelung enger, giebt dem Konflikt des Dramas schärfere Bestimmtheit. Sind, wie im „König Lear" oder „Kaufmann von Venedig", mehrere Gruppen da, welche eine Grundidee spiegeln: so läßt der zweite Akt sie beide noch selbständig bestehen, vertieft und entfaltet nur die gesonderte Handlung. Er schließt am besten mit einem folgenreichen Entschluß, z. B. in „Maria Stuart" mit dem Entschluß der Elisabeth, die gefangene Königin in Fotheringhay-Schloß zu sehen. Ist die Handlung des Dramas in eine Reihe von Thaten zerfallen, deren innere Einheit die bewegende Leidenschaft des Helden ist, so kann schon im zweiten Akt eine entscheidende That geschehen. So die Ermordung des Königs Dunkan im zweiten Akt des „Macbeth", die erste That in jener unheilvollen Kette der Verbrechen.

Der dritte Akt ist der zentrale Akt des Dramas, der Mittelpunkt der Handlung. Der zweite Akt hat den Konflikt weiter entwickelt; der dritte hat ihn gereift. Er enthält den Höhepunkt der Krisis — und das ist seine tiefe künstlerische Bedeutung. Er hat die Frucht gereift; aber er darf sie noch nicht vom Baume schütteln! Denn solche vorzeitige Beschleunigung der Entwickelung würde die letzten Akte um ihre Wirkung bringen. Die Spannung ist

Digitized by Google

aufs höchste gediehen, der Konflikt auf seine drohendste Spitze gesteigert. Hier tritt seine innere Einheit zu Tage; gesonderte Handlungen müssen ineinandergreifen; die Konzentration des dramatischen Pathos giebt dem Schluß des dritten Aktes eine mächtige Wirkung. Diese Bestimmungen sind so wenig zufällig, daß wir sie gerade an den kunstgerechtesten Dramen nachweisen können. Man darf indes nicht diesen Höhepunkt der Krisis mit der Peripetie verwechseln, welche, wie wir bald genauer sehen werden, durchaus von ihm verschieden ist. In der Tragödie Shakespeare's, deren Organismus vor allen andern künstlerisch gegliedert ist, im „Coriolan", sehen wir im dritten Akt die Spannung zwischen dem aristokratischen Patrizier und dem Volk und seinen Tribunen aufs höchste gesteigert. Sie haben ihn, der sie im stolzen Übermut schmähte, aus Rom verbannt. In der „Jungfrau von Orleans" schließt den dritten Akt die Begegnung mit Lionel, in welcher die tragische Kollision zwischen der himmlischen Sendung und der irdischen Liebe ihren Gipfel erreicht. Die Spannung zwischen Maria Stuart und Elisabeth ist bei ihrer Begegnung in Fotheringhay-Schloß aufs höchste gesteigert, und der Bruch durch den Mordversuch auf die Königin von England, der am Schluß des Aktes eintritt, unheilbar geworden. Im dritten Akt des „Tell" liegt in der Scene des Apfelschusses die dramatische Krisis. Der sittliche Konflikt des Acosta, der Kampf zwischen dem freien Gedanken und der Liebe zur Familie findet im dritten Akt, in der Scene mit der blinden Mutter seinen Brennpunkt. Auch an „Othello" und vielen andern Dramen läßt es sich nachweisen, wie der dichterische Genius nur dem notwendigen Gesetz der dramatischen Form folgt, wenn er den Schwerpunkt der Krisis in den dritten Akt, in die Mitte des Stückes verlegt.

Digitized by Google

Der vierte Akt dagegen ist der Akt der Peripetie, des Glückswechsels, den schon Aristoteles als wesentlich für das Drama bezeichnet und als dessen beliebteste Form er die „Erkennung" anführt. „Der Glückswechsel ist eine Veränderung mit den handelnden Personen, wodurch sie in einen entgegengesetzten Zustand geraten und zwar nach unsrer Bestimmung auf eine wahrscheinliche und notwendige Weise." (Poet. c. 11.) Der vierte Akt des Dramas ist nun die Entwickelung der dramatischen Krise zur Peripetie, die ihm den wirksamsten Abschluß giebt. In jenen Dramen, in denen die Steigerung des Konflikts im dritten Akt mit Meisterschaft ausgeführt sind, finden wir auch regelmäßig im vierten eine kunstgerechte Peripetie. Im „Coriolan" liegt sie nach dem Shakespeare'schen Originaltext freilich im fünften Akt, doch wie großartig ist sie hier! Der Feldherr rückt siegend mit dem Heere der Volsker vor Rom und läßt sich durch die Bitten seiner Mutter und Gattin zum Rückzuge bewegen. Welch' ein Umschlag des Geschickes, welch ein Wechsel! Der rachedurstende Triumphator, der bereits seine Vaterstadt vor sich gebeugt im Staube sieht, verwandelt sich in den guten Sohn, Gatten und Patrioten, der das Opfer seiner Großmut wird. Der Anfang des vierten Aktes der „Jungfrau von Orleans" zeigt uns die Heldin auf der Höhe ihres Ruhmes; am Schluß des Aktes entflieht sie einsam und von allen verurteilt! Und wie meisterhaft ist diese Peripetie herbeigeführt, indem die Heldin, jener Anklage der Zauberei gegenüber, verstummte, weil sie ihr tieferes Verschulden durch das schweigende Eingeständnis einer Schuld, der man sie mit Unrecht zeiht, zu büßen sucht. Für Maria Stuart bringt der vierte Akt durch Leicester's Verrat die Entscheidung — die Unterschrift des Todesurteils. Im „Uriel Acosta"

Digitized by Google

aber besteht die Peripetie im Widerrufe des Widerrufes, welcher den Helden dem Untergange weiht.

Der Inhalt des fünften Aktes nun ist die Katastrophe und der Schluß der Tragödie. Der Untergang des Coriolanus, der Jungfrau von Orleans, der Maria Stuart, des Uriel Acosta erläutert von selbst die Bedeutung des letzten Aktes. Die Kunst der Dramatiker besteht darin, den Verlauf der dramatischen Handlung von der Peripetie bis zur Katastrophe noch spannend zu erhalten, den letzten Akt nicht zu einem bloßen Austönen des vollen, tragischen Akkords zu machen, den der Schluß des vierten angeschlagen. In allen oben erwähnten Dramen ist der fünfte Akt matter, als der dritte und vierte, mit Ausnahme der „Jungfrau", in welcher ein neues Moment der Handlung von spannender Kraft die Katastrophe des Schlusses herbeiführt. Dagegen ist der Schlußakt des „Macbeth" und „Hamlet" von echt dramatischer Steigerung.

Wir haben die Beispiele für die kunstgerechte Gliederung des Dramas aus dem Bereich der Tragödie genommen; wir hätten sie ebenso gut aus dem Kreise des Lustspiels nehmen können, nur daß hier die Peripetie und Katastrophe eine andre Bedeutung gewinnt. In Scribe's „Glas Wasser" z. B. giebt der erste Akt eine klare, lebendige Exposition. Am Schluß des dritten Aktes steht die dramatische Partie so kritisch, daß Abigail sie für verloren, Bolingbroke für gewonnen erklärt. Der vierte Aufzug aber führt durch das berühmte Glas Wasser die Peripetie des Lustspiels herbei, während der fünfte Akt durch mancherlei spannend verschlungene Fäden zur glücklichen Katastrophe eilt d. h. zur befriedigenden Lösung aller geschürzten Knoten und zur vollkommenen Darlegung des schalkhaft ironischen Grundgedankens. Ohne diese Präzision der dramatischen Gliederung, ohne diese Steigerung der Handlung, die

Digitized by Google

Schürzung und Lösung des Knotens, ohne die an richtiger Stelle eintretende Krisis, Peripetie und Katastrophe wird das Drama leicht in das epische Gebiet hinüberschielen und nicht jene energische Spann- und Schlagkraft gewinnen, die seiner gedrungenen Form und ihrer logischen Konsequenz eigentümlich ist. Wohl werden Ausnahmen von diesen allgemeinen Bestimmungen eintreten, wenn es die Behandlung eines besonderen Stoffes mit sich bringt; aber der dramatische Gang wird durch diese Regeln markiert, und es wird stets bedenklich bleiben, die vorgeschriebene Etappenstraße des Dramas zu verlassen und romantische Seitenwege einzuschlagen.

Auch die neueste französische comédie larmoyante hält diese Grundzüge der dramatischen Komposition fest: ihr Schwerpunkt fällt meistens auf die großen Scenen des dritten und vierten Aktes, in denen die Handlung sich aus einem Konglomerat von Genrebildern, welche hier die Exposition zu bilden pflegen und die herrschende Zeitströmung anekdotisch illustrieren, zu den Höhepunkten der Krisis und der Peripetie, die in großen Rühreffekten und Rührkonflikten gipfeln, emporarbeitet.

In neuester Zeit hat freilich der Naturalismus durch seinen Vorkämpfer Zola die ganze Architektonik des Dramas für einen Überfluß erklärt und die ganze pappene Couliſſendramatik Sardou's und der andern berühmten Dramatiker als unwahr geächtet. Die Wirklichkeit, wie sie leibt und lebt, soll auf die Bühne geschleppt werden, ohne Rücksicht auf die pudeurs und sensibilités des Publikums, die es sich einfach abzugewöhnen habe. Auch die sympathischen Charaktere sollen als unwahr von der Bühne verschwinden. Welche irrige Theorie!

Das Drama ist ein Kunstwerk und wirkt als Kunstwerk; es bedarf daher der Rhythmik im Aufbau, des Kon-

Digitized by Google

trastes in der Charakterzeichnung. Ein Stück Leben auf die Bühne gebracht, ohne ineinandergreifende Entwickelung, ohne Spannung, ohne Abschluß, wird nie eine Wirkung ausüben: das ist nicht der schlechte Geschmack des großen Publikums, das hängt mit jenen Instinkten für das Schöne zusammen, die bei dem ehemaligen Buchhändlerlehrling sehr schwach ausgebildet sind. Zola hat recht, wenn er die Escamotage in den Intriguenlustspielen Scribe's und Sardou's tadelt; aber er hat unrecht, wenn er meint, daß die Spannung im Drama sich so naturwüchsig von selbst entbinde, wie in einer beliebig erzählten Geschichte, daß sie nicht einer wohlerwogenen Steigerung und die Handlung selbst einer künstlerischen Führung bedürfe. Die streng gegliederte Architektonik des Dramas mit den feststehenden Einschnitten der Aktschlüsse muß aufrecht erhalten werden: daß dies unmerklich und ohne jeden Zwang geschieht, ist Sache des dramatischen Talents. Ein Fetzen Leben, roh abgehackt auf den Fleischerscharren des Naturalismus und auf der Bühne in beliebige Stücke zerschnitten, kein Mahl für Götter, nein, ein Aas für Raben, wird dort nur eine abstoßende Wirkung hervorrufen. Und wenn Zola meint, der Stil des Dramas müsse womöglich der Jargon der Gassen und die Gaunersprache der Spelunken sein — denn das ist doch von höchster, charakteristischer Lebenswahrheit — so vergißt er, daß bei allen Völkern und in allen Zeiten das Drama für eine Dichtung gegolten hat, welche nicht nur hohen Schwunges fähig ist, sondern auch den lebenswahren Dialog in maßvoller, ästhetischer Feinheit auf die Bühne bringt.

Gustav Freytag in seiner „Technik des Dramas“ (1863) unterscheidet in ganz ähnlicher Weise wie wir die fünf Akte, indem er den ersten den Akt der Einleitung, den zweiten den Akt der Steigerung, den dritten den des Höhe-

Digitized by Google

punktes, den vierten Akt den Akt der Umkehr und den fünften den der Katastrophe nennt. Daß zwei dramatische Dichter unabhängig von einander zu denselben Resultaten in Bezug auf die Bedeutung der dramatischen Akte kommen, dürfte für eine in der Natur der Sache liegende Nötigung sprechen. Das Werk von Freytag enthält manche treffende Bemerkung, namentlich was die auf- und absteigende Linie in der Architektonik des Dramas, das Eintreten und die Bedeutung des Gegenspiels betrifft. Dagegen ist es überladen mit einzelnen Vorschriften, die auf ein äußerliches Rezeptenwesen hinauslaufen und nur verwirrend wirken. Das „erregende Moment" ist eine ebenso müßige, für die Praxis unbrauchbare Abstraktion, wie die Isolierung des „tragischen Moments" als unhaltbar erscheint.

Als ein Hauptkunstgriff der dramatischen Technik gilt der Theaterkoup, die dramatische oder die theatralische Überraschung[1]). Die letztere gehört, wenn sie in einer unverhofften scenischen Entwickelung besteht, nur in das Gebiet der Oper, des Ballets und der Posse. Was die erstere betrifft: so sind die romanhaften Überraschungen, die in unerwarteten Enthüllungen bestehen, von der Schwelle des Dramas zu verweisen. Im Drama verlangt alles eine sorgfältige Motivierung, und Effekte, die man als Wirkungen ohne Ursache definiert hat, dürfen hier nicht Platz greifen. Wohl aber sind plötzliche Wirkungen verstattet, die aus der Explosion geschickt angelegter Minen oder Kontreminen

---

[1]) Das Wesen des Theaterkoups hat der Stagirit sehr schlagend ausgedrückt, wenn er sagt, daß die Tragödie vorzugsweise dann ihren Zweck erreicht, ὅταν γένηται πάρα τὴν δόξαν καὶ μᾶλλον, ὅταν δι' ἄλληλα, „wenn die Begebenheiten wider Vermuten und doch aus einander entstehen." (Poet c. 9.) In der That beruht auf dieser Vereinigung des Überraschenden und doch wohl Motivierten die berechtigte dramatische Wirkung.

Digitized by Google

hervorgehen. Im Lustspiele hat der Zufall, in dessen Wesen das Überraschende und Plötzliche liegt, ein Recht, wohlberechtigte Pläne zu kreuzen und heitere Verwickelungen herbeizuführen. Der berechtigte Theaterkoup geht aus maskierten Zügen des dramatischen Spiels hervor, die, an sich klug und fein angelegt, doch durch die überraschende Gleichzeitigkeit wirken, mit der sich zwei oder mehrere Angriffslinien eröffnen. Auch die plötzliche Wendung eines Charakters, die allerdings seinem Wesen nicht widersprechen darf, aber doch ein unerwartetes Licht auf dasselbe wirft, kann die Wirkung eines Theaterkoups hervorrufen. So ist uns Leicester in der „Maria Stuart" als glatter, doppelzüngiger Höfling bekannt — dennoch bringt sein Verfahren, dem Mortimer gegenüber, den er verhaften läßt, um sich zu retten, eine überraschende Wirkung hervor, die aber durch die Situation und den Charakter gerechtfertigt ist.

Zur innern Technik des Dramas im weitesten Sinne kann man auch seine dialogische Einkleidung rechnen. Der Dialog ist die dramatische Gesprächsform, das Hinundwieder der Rede, aus welchem wie aus den Plattenpaaren der Volta'schen Säule der elektrische Blitz der Handlung hervorspringt. Der Monolog, das Selbstgespräch, ist im Drama ebenfalls berechtigt, als die Einkehr der dramatischen Charaktere in ihr Inneres, eine Einkehr, die indes niemals ein bloß lyrisches Vibrieren des Gemütes sein darf, niemals eine zerfließende Hingabe an Stimmungen, sondern uns entweder die innern Tiefen des Charakters, in denen der Schwerpunkt der Selbstbestimmung liegt, ohne jede Maske enthüllt und dadurch den Dialog ergänzt, oder im kritischen Moment die Wendung zur That, die innere Entscheidung darlegt. So muß der Monolog in der einen oder andern Weise motivierend sein. In ihm sammelt sich das Gemüt der Helden; die Handlung geht auf ihr geistiges Centrum

Digitized by Google

zurück. Der innere Konflikt, das Werden und Wachsen des Entschlusses und der Leidenschaft kommt hier zu vollem Ausdrucke. Die Monologe Wallenstein's vor dem Eintritte des schwedischen Hauptmanns, Macbeth's vor der Ermordung Dunkan's, Tell's vor der Ermordung des Landvogtes, — ein Monolog, der deshalb mit Recht getadelt worden, weil er seine That zu einem Werk mörderischer Berechnung macht — sind Beispiele für die dramatische Bedeutung des Monologs. Iphigenie und die Jungfrau von Orleans, Hamlet, durch das Schicksal zu einer That berufen, der sein Charakter widerspricht, sprechen ihren innern Konflikt in Monologen aus. Nie darf indes ein Monolog ein bloß lyrisches Pracht- uud Schaustück sein, wenn sich in ihm die Charaktere in ihr Inneres zurückziehen und diese vorwiegende Innerlichkeit ihm einen lyrischen Zug giebt. Dennoch muß er ein organisches Glied des Dramas sein, das sich nicht ohne Gefahr für das Leben des Ganzen von ihm loslösen läßt. Im Lustspiele wird der Monolog noch mehr, als in der Tragödie, die geeignete Form sein, um das Publikum zum Vertrauten von Plänen und Intriguen zu machen, welche den übrigen handelnden Personen des Stückes zunächst verborgen bleiben müssen.

Der dramatische Dialog darf weder in eine müßige Unterhaltung, noch in eine sokratische Abhandlung in Gesprächsform ausarten. Er ist scharf und schlagend, das geistige Schwert der kämpfenden Charaktere. Er muß gesättigt sein mit der Energie des Willens, die auch durch die Rede ihre bestimmten Zwecke verfolgt. Damit ist indes nicht gesagt, daß die dramatische Kraft des Dialogs in jener lakonischen Einsilbigkeit besteht, welche zur Zeit der Sturm- und Drangperiode an der Tagesordnung war und die Ergüsse der Leidenschaft und Empfindung naturwüchsig auf gehäufte Interjektionen beschränkte. Ebensowenig soll die

Digitized by Google

Schlagkraft des Dialogs sich in jenen Reden und Gegenreden erschöpfen, welche an geeigneter Stelle, wie wir aus den griechischen Tragikern und aus Schiller ersehen, von großer Wirkung sind, aber für die letzten Zwecke des Dramas nicht genügen. Der Dramatiker soll im Dialog sein Pathos voll explizieren; er soll die Motive der Handlung und ihre Zwecke in ein vollständiges Licht setzen, die sittlichen und historischen Mächte, wenn sie im Gemüt der Helden oder im Verlauf ihres Geschickes zur Geltung kommen, mit aller Würde und Majestät erscheinen lassen und die stürmische Beredtsamkeit der Leidenschaft, wie den verhüllten Schmerz der Seele mit der ganzen Kraft seines Genius offenbaren! Das ist ja die berechtigte Magie der Dichtkunst:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide!

Bei Sophokles und Euripides, bei Calderon, Shakespeare und Schiller finden wir im Dialog diesen vollen Ausdruck des dramatischen Pathos, und keine falsche Theorie der Naturwahrheit wird uns jene Lakonismen des Dialogs als alleinberechtigt aufzudrängen vermögen, hinter denen sich nur ausnahmsweise dramatische Energie, in der Regel geistige Armut und die Unfähigkeit verbirgt, in die Tiefen der Seele hinabzusteigen.

Was nun die äußere Technik des Dramas betrifft, so darf man von ihm verlangen, daß es bühnengerecht sei, um sich jener Öffentlichkeit zu erfreuen, die sein wahres Lebenselement ist. Das Drama gehört auf die Bühne der Gegenwart. Wenn seine innere Technik den eben angeführten Bestimmungen entspricht, so wird ihm auch der theatralische Erfolg nicht fehlen, der eine regelrechte Anlage und spannende Durchführung stets begleitet. Dennoch müssen auch einige äußere Hemmnisse beseitigt werden, welche die Inscenierung erschweren. Die Länge einer darstellbaren Tragödie oder

Digitized by Google

eines Lustspieles darf bei der Aufführung nicht viel das Maß von drei Stunden überschreiten. Man mag immerhin mit Hamlet's Ironie über diese Vorschrift die Achseln zucken und von einem solchen Stücke sagen: „es soll mit eurem Bart zum Barbier"; man mag sich auf die großen Werke Shakespeare's und Schiller's berufen, die trotz ihrer Länge nicht nur bühnenfähig geblieben, sondern auch unsterblich geworden sind; man mag an den Rotstift des Regisseurs und der Schauspieler appellieren — wir weisen nur darauf hin, daß solche Stücke, wie Schiller's „Carlos", Shakespeare's „Hamlet" u. a. in ihrer jetzigen Bühneneinrichtung verstümmelt sind, indem für den Zusammenhang wesentliche Motivierungen fortgelassen werden; wir räumen gern ein, daß es ein Theaterpublikum gegeben hat und geben wird, welches ganze Tage und Nächte vor der Bühne ausharrt; aber wir sprechen nur vom Publikum und von der Bühne der Gegenwart. Ein Stück, dessen Aufführung drei Stunden überdauert, ermüdet die Aufmerksamkeit unsres Publikums oder bedarf mindestens eines doppelten Aufwandes dramatischer und theatralischer Mittel, um sie wach zu erhalten. Besonders gefährlich ist die Länge des letzten Aktes. Von gleicher Wichtigkeit ist die Beschränkung der Verwandlungen, indem eine Häufung derselben zwar keine Schwierigkeiten für die Maschinerie unsrer Bühne bietet, aber doch notwendig eine nicht intensiv fortschreitende, sondern hin und her springende Handlung zur Folge hat und die Aufmerksamkeit des Publikums zerstreut. Wir haben dies schon oben erwähnt. Ferner verlangt die scenische Technik, daß nicht zwei große Scenen, welche die Tiefe der Bühne einnehmen und mancherlei Zurüstung, Requisiten, eine bei der Verwandlung bereits rangierte Statisterie bedürfen, aufeinander folgen. Solch' einer größeren Ausstattungsscene kann nur eine Scene mit kurz vorfallender Dekoration vorausgehen, hinter der

Digitized by Google

die nötigen Vorbereitungen getroffen werden. Größere Zwischenräume der Zeit zwischen die einzelnen Verwandlungen zu verlegen, bleibt immer mißlich, da die Haupteinschnitte der Akte hierfür geeigneter sind. Auch auf notwendige Umkleidungen der Darsteller innerhalb der Akte muß die erforderliche Rücksicht genommen werden. Alle diese technischen Rücksichten, die sich noch weiter ausführen lassen, dürfen sich indes in keiner aufdringlichen Weise geltend machen. Daß sie beobachtet worden sind, darf der Zuschauer nur aus dem bequemen und ungehinderten Gang der Aufführung erraten.

Dritter Abschnitt.

Die Tragödie.

Im Drama tritt, am meisten von allen Dichtformen, die scharfe Sonderung des Tragischen und Komischen ein. Melpomene und Thalia herrschen in getrennten Reichen. Nicht alles Tragische ist indes dramatisch. Aristoteles nennt als das dritte Moment der tragischen Fabel das Unglück (cap. 11) und rechnet dazu gewaltsamen Tod, heftigen und anhaltenden Schmerz, Verwundungen und dergleichen. Dies Tragische kann in der Tragödie nur als Wirkung gelten, die aus einem sittlichen Konflikt erwächst. Sonst gehört er in das Bereich des Epos, wo der Kampf des Menschen mit der Gewalt und den Gesetzen der Natur, deren Notwendigkeit sich im einzelnen Falle als Zufall offenbart, seine Stelle findet. Der Untergang eines Schiffbrüchigen ist tragisch im Sinne des Epos, nicht im Sinne des Dramas. Das Tragische des Dramas ist das sittlich Erhabene: sein Held kämpft gegen die bestehende sittliche Weltordnung; der einzelne Charakter erhebt sich zu voller Größe und Entfaltung,

Digitized by Google

aber so erscheint er maßlos gegenüber dem Maß der bestehenden Welt, deren Ordnung er entweder im Sturme der Leidenschaft durchbricht, oder mit bewußtem Pathos erschüttert. Wir dürfen zwei Formen des dramatisch Tragischen unterscheiden: das Tragische des einfachen Konflikts und das Tragische der sittlichen Kollision. Jenes beruht vorzugsweise auf dem Charakter, dies vorzugsweise auf der Situation. In jenem schafft der Charakter die Situation, in diesem entwickelt die Situation den Charakter. Auch die antike Tragödie kannte bereits beide Formen, und wenn man unterschiedslos von der Schicksalstragödie der Griechen spricht, erschöpft man keineswegs ihr innerstes Wesen und vergißt, daß alle Keime der modernen Tragödie in ihr enthalten sind. Das Tragische des einfachen Konfliktes beruht darauf, daß der Charakter durch seine Fehler (ἁμαρτία τις, Arist.) in Kampf mit der Welt und dem Schicksal gerät und in diesem Kampf untergeht. Aristoteles schließt die ganz guten und ganz schlechten Charaktere von der Tragödie aus. Wir erweitern seine „ἁμαρτία" dahin, daß diese Fehler des Helden zugleich seine Vorzüge sein müssen, daß seine Schwäche zugleich seine Kraft ist. Jeder einzelne Charakter hat seine eigene Tragik, die in dem dunklen, unüberwundenen Urgrund einer Notwendigkeit liegt, welche auch seine freien Entschlüsse bestimmt. Es ist dies die Tragik der Prädestination, das Problem ihrer Verkettung mit der freien Selbstbestimmung. Dramatisch wird sie nur durch die Energie, mit welcher der Charakter seine eigenen Konsequenzen in entscheidenden Thaten zieht. Der rasende „Ajas" des Sophokles, die wilde „Medea" des Euripides sind in ihrem tiefsten Grunde solche Charaktertragödien und, wenn man von der antiken, unentwickelten Einfachheit der Form absieht, von den gigantischen Charaktergemälden Shakespeare's, einem Macbeth, Othello, Lear, Richard III., dem Wesen nach

Digitized by Google

wenig verschieden. Es ist nicht schwer, bei diesen Helden Shakespeare's die ἁμαρτία nachzuweisen, die zu ihrem tragischen Verhängnis wird. Die Macht und Größe der Leidenschaft aber, die sie beherrscht, bildet ein Moment der tragischen Erhebung, fesselt uns dämonisch in die Kreise ihres Strebens und läßt uns ihrem Untergange noch gerührte Teilnahme schenken. Je moderner, vielseitiger, innerlicher der Charakter wird, desto mehr kann auch seine Schuld sich gleichsam in das tiefste Gehäuse seines individuellen Lebens zurückziehen; sie kann, statt in thatkräftiger Energie, gerade im Überwiegen der Reflexion, im Mangel an Thatkraft bestehen, wie im „Hamlet", oder in einer mehr passiven Eigenschaft, im hingebenden Vertrauen und in unerschütterlicher Arglosigkeit, wie im „Egmont". Ja das Tragische kann ganz in das innere Gebiet des Gedankens verlegt, ein einzelner Charakter zum Repräsentanten der denkenden und ringenden Menschheit werden, wie „Faust" und „Manfred". In allen Tragödien des einfachen Konfliktes ist der Verlauf, daß der Held, seinem Charakter und dem Pathos folgend, das ihn beherrscht, gegen die Ordnung und die Gesetze der sittlichen Welt verstößt, diese gegen sich aufreizt, bis die gestörte Harmonie wieder hergestellt ist. Der ehrgeizige Macbeth ermordet seinen König, seinen Waffenbruder Banko, alle, welche nach der Usurpation seinen Pfad kreuzen; er wird zum Tyrannen Schottlands, doch die Verletzung der menschlichen und göttlichen Gesetze wird durch seinen Untergang gesühnt. Uns aber fesselt an ihm der dämonische Zug, welcher den Eingebungen der Schicksalsschwestern folgt, eine wilde Energie, welche den nicht verstummten Zweifel des Gewissens in konsequenten Thaten übertäubt, und eine Heldenkraft, welche sich mutig dem hereinbrechenden Verhängnis entgegenstellt. Der Ehrgeiz, aufgestachelt durch die Zuflüsterungen der Lady, treibt ihn zum Verbrechen; es ist

Digitized by Google

trotz dieses äußern Anstoßes die innere Schwerkraft des Charakters, die ihn dem Abgrunde zuführt.

Die zweite Form der sittlichen Kollision stellt das Tragische auf einer noch höheren Stufe dar. In den Tragödien der Situation beruht das Tragische auf einem Kampf gleichberechtigter sittlicher Mächte. Wenn der Held der einen gehorcht, verletzt er die andre; nur sein Untergang stellt das harmonische Gleichgewicht wieder her. In der „sizilianischen Vesper" von Casimir Delavigne soll Jordan, Procidas Sohn, den Gouverneur von Palermo ermorden, der sein Freund ist: Kampf zwischen Sohnespflicht und Freundespflicht. So verstößt Antigone gegen das Gesetz des Staates, indem sie dem Gebote der Pietät folgt und ihren Bruder beerdigt! Sie fällt der bestehenden Ordnung, dem äußern Gesetz zum Opfer als Verkündigerin des höheren, das in die Brust des Menschen geschrieben; aber auch Kreon, der die Bestimmungen der gesetzlichen Autorität aufrecht erhält und dabei eine That schwesterlicher Liebe mit dem Tode bestraft, entgeht der tragischen Gerechtigkeit nicht, indem sein Sohn aus Liebe zur edeln Verbrecherin sich selbst das Leben nimmt. Klytemnästra rächt die geopferte Tochter Iphigenie, indem sie den Gatten, den heimkehrenden Agamemnon, ermordet. Orestes rächt den gemordeten Vater, indem er die Mutter erschlägt, doch den Muttermörder verfolgen die Furien. In diesen letzten Beispielen ist der Konflikt der sittlichen Mächte in die Brust eines einzelnen verlegt, während in der „Antigone" jede der kämpfenden sittlichen Mächte einen besonderen Vertreter hat. Ebenso ist es klar, daß das Tragische hier nicht im Charakter liegt, sondern in der Situation, in jener Zwickmühle der sittlichen Mächte, die unerbittlich ihr Opfer fordert. Diese Welt der Konflikte liefert für die Tragödie den reichsten Stoff; schon Aristoteles hat darauf hingewiesen, wie empfehlens-

Digitized by Google

wert solche Stoffe sind, in denen eine Feindschaft in Verhältnissen ausbricht, deren Wesen die Liebe ist. Die schärfste Fassung solcher Stoffe ist eben die Form der sittlichen Kollision. Außer auf *ethischem* Gebiet, im Kreise der Familie, findet sie auch auf *historischem* statt und gewinnt dort eine tiefere Bedeutung. Die Entwickelung der Weltgeschichte ist ein ewiger Kampf zwischen dem Bestehenden und einem Prinzip des Fortschrittes, das sich oft in gewaltsamer Weise Bahn bricht. In diesen großen Epochen der Geschichte, in denen die Arbeit des Weltgeistes am sichtbarsten hervortritt, wird der Einzelne einer sittlichen Kollision preisgegeben, welche echt tragisch ist, indem auf der einen Seite die heilige und notwendige Autorität des Bestehenden, auf der andern die begeisternde Idee des Fortschrittes, die innere Überzeugung, die zu lebendiger That drängt, sich gleichberechtigt gegenüberstehen. Wenn der Held sich als ein Organ des fortschreitenden Weltgeistes erfaßt und dem schöpferischen Drang in seiner Brust gehorcht, so macht er sich einer Verletzung der bestehenden Weltordnung schuldig, welcher er zum Opfer fällt. Die großen Religionsstifter und Reformatoren, die Märtyrer ihrer Überzeugung, die Vorkämpfer der politischen Freiheit, wie die Imperatoren, welche das Gesetz der historischen Notwendigkeit an lebensunfähigen Republiken vollziehen, die Männer des Gedankens, welche einer großen Entdeckung zum Opfer fallen, sind die Helden dieser *historischen Situationstragödie*, welche indes niemals in epische Massentableaus des Völkerkampfes, der großen Hof- und Staatsaktionen, der Usurpationen und Revolutionen ausarten darf, sondern stets die Menschwerdung des Weltgeistes in einem einzelnen verlangt. Der Konflikt der geschichtlichen Epochen als solcher ist nicht tragisch, sondern nur der einzelne, der in ihm zerschellt. Solche Helden sind Sokrates und Mahomet, Arnold von

Digitized by Google

Brescia und Savonarola, Huß und Luther, Columbus und Galilei, Julius Cäsar und Cromwell, Danton und Robespierre! Die Zeitalter der geistigen und politischen Umwälzungen sind überreich an solchen Stoffen. Doch liegt bei ihrer Behandlung die Gefahr nahe, der idealen Situation das Charakteristische zu opfern, die Helden in das Prinzip zu verflüchtigen, das sie vertreten, eine Gefahr, an welcher mancher Arnold von Brescia (z. B. von Niccolini), Savonarola (von Auffenberg), Columbus (von Werder) gescheitert ist. Die Begeisterung für die Idee kann zu einer salbungsvollen Monotonie der Motivierung führen, indem die Idee selbst undramatisch, wie eine Göttin des Euripides, sich nicht bloß in Prologen und Epilogen vordrängt, sondern den Helden selbst in ein von ihrer Macht getriebenes Werkzeug verwandelt. Die moderne soziale Tragödie hat besonders den Konflikt der Liebe und Ehre in den Vordergrund gestellt, der bereits den Mittelpunkt des spanischen Dramas bildete. Nur galt in diesem die Ehre als eine feststehende, bis ins subtilste ausgebildete Satzung des ritterlichen Kodex, eine strenge Etikettenform, während sie in neuester Zeit die mannigfachste Bedeutung gewonnen hat. Wir finden in unsern Dramen den Kampf der Liebe mit der Standesehre („Kabale und Liebe"), mit der Karriere im Staat und der Gesellschaft („Clavigo"), mit der Ehre als einem Vorurteil der öffentlichen Meinung („Maria Magdalene", „Julie") u. s. f.

Die Wirkungen der Tragödie haben seit der Zeit des Aristoteles, der sie bekanntlich in eine durch Furcht und Mitleid bewirkte Reinigung der Leidenschaften setzt, die Kunstrichter aufs lebhafteste beschäftigt. Die Andeutungen des Stagiriten berühren wenigstens die wesentlichsten Gesichtspunkte, wenn sie dieselben auch keineswegs erschöpfen. In der That gehört die Frage über den Grund unsres Ver-

Digitized by Google

gnügens an der tragischen Kunst zu den interessantesten psychologischen Problemen. Am nächsten liegt die Auffassung, daß das Gefühl unsrer eigenen Sicherheit sich durch die Anschauung eines uns vorgeführten großen Unglücks doppelt belebe und uns das erhöhte egoistische Gefühl unsres Glückes gewähre. Eine so äußerliche Erklärung muß aus der Kunstlehre verbannt bleiben, wenn sie auch für einen nicht unbedeutenden Teil des Publikums Geltung haben dürfte. Das in die Regelmäßigkeit, in die ununterbrochene Behaglichkeit des Daseins eingewiegte Philistertum wird durch die Vorführungen der Tragödie an die großen Krisen des Erdenlebens gemahnt, emporgeschüttelt aus seiner trägen Ruhe, in ein aufregendes Unbehagen versetzt, welches als wohlthätige Erschütterung wirkt und von ihm bald durch die trostreiche Zuversicht überwunden wird, daß die kalten Schläge der Tragödie an seinem häuslichen Herd nicht zünden. Blasierte Gemüter aber lassen sich durch die Aufregungen der Tragödie auf Augenblicke von ihrer Lähmung heilen, ähnlich wie körperlich Gelähmte ihre Glieder in das Blut der hingeschlachteten Tiere tauchen. Nicht genug betont wird ferner der Pessimismus des menschlichen Gemütes, der vom dunkeln Zusammenhang der Grausamkeit und Wollust, der kitzelnden Freude an rohen Exekutionen und Schaustellungen noch zu unterscheiden ist. Es ist eine eigentümliche Konsequenzmacherei in der menschlichen Seele; es ist ihr eine Beruhigung, wenn das halbe Unglück zum ganzen, das kleine zum großen wird, als wenn es dadurch in eine Sphäre gehoben würde, in welcher seine ängstliche, bedrückende Wirkung sich in eine großartig zerschmetternde verwandelt, in welcher das Schicksal den Menschen erhebt, indem es ihn zermalmt. Hier kommen wir dem ästhetischen Kreise, den Wirkungen des tragischen Kunstwerkes schon näher. Jener Pessimismus ist der dunkle Grund des Ge-

Digitized by Google

mütes, auf den die Sonne der tragischen Kunst ihre Lichtbilder zeichnet. Mit Furcht, mit ängstlicher Spannung befinden wir uns von Anfang an im Bann der Tragödie, auf einem vulkanischen Boden, dessen Eruptionen sich von allen Seiten ankündigen. Diese Spannung hat zugleich etwas Anregendes! Die Zauberin Phantasie, der stets ein kleiner hyperbolischer Dämon zur Seite steht, hat in ihrem Vergrößerungsspiegel bereits das drohende Unglück mit pessimistischer Freude ausgemalt und frohlockt, wenn sich ihre Ahnungen Schlag auf Schlag erfüllen! Das Mitleid mit dem Geschick des Helden geht in rein menschlicher Weise damit Hand in Hand! Doch diese Affekte werden von der Tragödie nicht bloß erweckt, sondern auch gereinigt; das Einzelschicksal, das uns vorgeführt wird, erweitert sich zum Schicksal der Welt; die Kraft des ringenden Helden wird zur Kraft des Menschen überhaupt, die wir im eigenen Busen fühlen, die mit der Macht der Bedrängnis wächst und die Majestät des Geistes zu voller Glorie entfaltet; der Untergang des Helden aber läßt den Tod nicht als eine Notwendigkeit oder einen Zufall der Natur erscheinen, sondern giebt ihm eine sittliche Bedeutung. So wird unsre Furcht, unser Mitleid gereinigt, uud die Tragödie wirkt eine freie Erhebung des Geistes. Indem der Held durch eine Einseitigkeit und Maßlosigkeit seines Charakters untergeht, triumphiert in seinem Untergang die sittliche Harmonie; fällt er aber einer Kollision der Pflichten zum Opfer, so schließt sich in seinem Tod der gebrochene Kreis der sittlichen Mächte wieder zur Einheit zusammen. Niemals darf indes der moderne Tragiker auf stoffartige Wirkungen hinarbeiten, weder auf die grellen Schauer, den glänzenden Pomp, die prickelnden Überreizungen des Bühneneffekts, noch auf Eindrücke und Erfolge, die aus einem Anschmiegen an Stich-

Digitized by Google

wörter des Tages und seiner Parteien, aus einer äußerlichen Tendenzhascherei hervorgehen.

Die Diktion der Tragödie muß Wohllaut (ἡδυσμένῳ λόγῳ Arist.), Adel und Würde haben; sie muß uns in einen geläuterten Äther erheben, in welchem alles Flache und Triviale ausgeschlossen ist, das sich mit den letzten Zwecken der Tragödie nicht verträgt[1]). Dabei darf der Diktion die charakteristische Angemessenheit nicht fehlen. Die Sprache der griechischen Tragiker ist für unser Drama nicht individuell und bewegt genug, die Diktion Shakespeare's nicht frei von Plattheiten und charakteristischen Überladungen. Die Vereinigung dieser beiden Gegensätze ist das Ideal der tragischen Diktion für unsre Bühne. Hier steht Schiller wieder als klassisches Muster da — nur daß sein Stil bei seinen Nachahmern zu einer feststehenden Manier wurde, welche durch die einförmige Behandlung des Jambus zu matten Deklamationen verführte. Das neue deutsche Drama ist auf dem richtigen Wege, jenes Ideal des echt dramatischen Stiles zu erreichen, ohne in eine sklavische Nachahmung Schillers zu verfallen. Was das tiefere Gepräge der dramatischen Diktion betrifft, so hängt es mit der Eigentümlichkeit des dichterischen Genius zusammen, und kleinliche Bestimmungen und Beschränkungen würden hier von einer Einseitigkeit zeugen, welche eine persönliche Vorliebe zu einem allgemein gültigen Gesetze zu erheben sucht. Ohne Frage lassen sich die höchsten Zwecke der Tragödie ebensogut in Shakespeare's bilderreicher Diktion, wie in der antithesenreichen Schiller's, in Goethe's plastisch klarer, wie in

[1]) So sagt auch Horaz:

Post hunc personae pallaeque repertor honestae
Aeschylus et modicis instravit pulpita signis
Et docuit magnumque loqui nitique cothurno.
ad Pis. 2, 78—80.

Digitized by Google

Lessing's verstandesscharfer Sprache, in Hebbel's paradox kühner, Gutzkow's sinnvoll verschlungener, Laube's sinnlich frischer Redeweise erreichen, wenn nur die Begeisterung des Dichters die Diktion mit schöpferischer Notwendigkeit hervorbringt! Dagegen ist die Gewalt des tragischen Pathos, das sich in mächtigen Feuerströmen ergießt, allen großen Dramatikern, Äschylos und Sophokles, Calderon und Shakespeare, Corneille und Schiller, eigentümlich — eine unerläßliche Bedingung der tragischen Wirkung. Nicht Goethe's sinnige Grazie, nicht Lessing's geistvolle Schärfe können den Mangel an dieser hinreißenden Energie des Ausdruckes ersetzen, ohne welche der Dramatiker die großartige Majestät der Leidenschaft und den Enthusiasmus, aus dem die weltgeschichtliche That hervorgeht, nur mit Aquarellfarben darzustellen vermag. Neuerdings hat man die Lakonismen wieder als die geeigneten Stilblüten der dramatischen Diktion bezeichnet; man ist mit Vorliebe zu den Interjektionen der alten Stürmer und Dränger zurückgekehrt, welche als Ausdruck der Affekte die größte Lebenswahrheit in Anspruch nehmen können. Die kraftgeniale Dramatik der neuesten Zeit liebt diese Abbreviaturen der Leidenschaft. Für die jüngstdeutschen Dramatiker ist hierin das Beispiel Henrik Ibsen's maßgebend geworden, dieser wortkarge Norweger mit seiner Runensprache, mit dem Gekniffenen seines ganzen Wesens, das sich auch in dem großsprecherisch Vielsagenden seiner kurz angebundenen Redeweise ausprägt.

Ausgeführte epische Vergleichungen sind im Drama wie in der Lyrik ungehörig. In Goethe's „Tasso" und „Iphigenie" finden sich Beispiele einer im Drama fehlerhaften, schleppenden Bildlichkeit des Ausdrucks. Dagegen ist die schlagende Metapher, welche den Gedanken energisch zusammenfaßt, das echt dramatische Bild, um so mehr, als sich schon die undichterische Leidenschaft derselben zu bedienen

Digitized by Google

pflegt. Calderon's Metaphern sind zu weit ausgeführt. Shakespeare und seine Zeitgenossen, Schiller, Viktor Hugo, Grabbe, Hebbel, Gutzkow, Wilbrandt, Wildenbruch u. a. sind Meister eines schlagkräftigen metaphorischen Ausdruckes, der nicht zu den unwesentlichsten Mitgaben des dramatischen Talentes gehört. Daß diese Metaphern nicht ein abgeblaßter und abgetragener Schmuck, nicht welke Blumen aus den Guirlanden der Lyrik sein dürfen, versteht sich von selbst. Die dramatische Metapher ist energischer, realistischer, als die lyrische; sie ist nicht bloß eine Blüte der Empfindung, sie muß dem Charakter und der Situation angemessen sein. Ein Stil, der an Metaphern arm ist, verführt, wie wir es an den großen französischen Tragikern sehen, leicht zu einem Übermaß abstrakt nüchterner Wendungen und bloß rhetorischer Figuren.

Eine sehr verschiedenartige Auffassung hat die Bedeutung der Sentenz in der Tragödie erlebt! Sie ist bis in die neueste Zeit auf das lebhafteste angegriffen worden, und doch überzeugt uns ein flüchtiger Blick in die Werke aller großen Tragödiendichter, daß sie alle reich an Sentenzen sind, Wie reich sind schon die indischen Lust- und Schauspiele an Sentenzen! So sprudelt z. B. der indische Brahmine Charudatta im „Mrichchakat" über von Sentenzen in Bezug auf die Armut, welche freilich das Hauptthema der Dichtung bildet. Wenn man Schiller die sentenziöse Diktion zum Vorwurf gemacht hat, so vergißt man, daß Shakespeare sich derselben in nicht geringerem Maße bedient hat, daß sich bei Calderon sehr zahlreiche und sehr weitschweifig ausgeführte Sentenzen finden, ganz abgesehen von den hellenischen Tragikern, welche eben so wenig das gnomische, wie das epische Grundelement der griechischen Poesie verleugnen. Die Sentenz als solche, der Ausspruch einer allgemeinen Wahrheit, kann in der Tragödie kein

Digitized by Google

Fehler sein; denn der tragischen Handlung geht stets die Besinnung zur Seite; der konkrete Fall der dramatischen Kasuistik hängt nach den verschiedensten Seiten hin mit einer allgemeinen Lebenswahrheit zusammen, ohne welche die ganze Tragödie wertlos wäre! Gerade den geistvollen Gehalt auszusprechen, ist des Dichters Recht und Pflicht zugleich. Der dramatische Held darf nie in ein blindes Handeln verstrickt sein! Seine That geht aus dem Entschluß, sein Entschluß aus einem Kampf entgegengesetzter Motive hervor, welcher ein Fluidum des Gedankens entbindet, das notwendig in blitzenden Sentenzen ausströmt. Die Sentenz ist eine schlagende Fassung des Gedankens und entspricht der Energie, dem Grundwesen des Dramas, welches alles konzentriert, die Handlung zur That, den Gedanken zur Sentenz. Fehlerhaft aber wird die Sentenz, wenn sie nicht organisch aus der Situation und dem Charakter herauswächst, sondern der Rede nur äußerlich angehängt ist oder mit dem Anspruche einer selbständigen Bedeutung auftritt. Nur der zu lockere Zusammenhang unterscheidet die Sentenzen des Euripides von denen des Sophokles, indem man dem ersteren das Bestreben anmerkt, seine Weisheit noch besonders an den Mann zu bringen und den dramatischen Charakter nur zu ihrem Sprachrohr zu machen, während der Letztere stets so in die bestimmte Situation vertieft ist, daß seine Helden sie in ihren Sentenzen aufs schlagendste ausdrücken. Shakespeare sprudelt oft von Sentenzen über. Auch wird nur irrtümlich behauptet, daß er sie zu charakteristischer Malerei benutze. Der alte Polonius ist ebenso unerschöpflich darin, wenn er seinem Sohn Laërtes, als dieser junge Hitzkopf, wenn er seiner Schwester Ophelia Lehren erteilt. Das sentenzenreichste Stück Shakespeare's ist „Kroilus und Kressida". Die Reden des Ulysses und Nestor sind reich an tiefer Lebensweisheit. In der

Digitized by Google

einen Rede des Ulysses an Achilleus finden sich dreizehn Sentenzen, meistens dreizehn metaphorische Variationen über dasselbe Gedankenthema. Auch verleugnet keine Sentenz Shakespeare's den Charakter ihres Dichters, gleichgültig, wem er sie in den Mund gelegt. Dagegen darf man ihm nachrühmen, daß seine Sentenzen stets aus der bestimmten Situation hervorgehen, wenn auch ihr Luxus keineswegs im Verhältnis zur Bedeutung derselben steht. So ist es ganz natürlich und einleuchtend, daß Polonius seinem in die Weltstadt Paris reisenden Sohn einen großen Vorrat schätzbarer Maximen in Bezug auf die Diätetik der Seele mit auf den Weg giebt; aber diese Reise des Laërtes ist selbst von so geringer Wichtigkeit für die Haupthandlung des Stückes, daß wir jene Fülle väterlicher Weisheit für einen dramatisch unnötigen Aufwand erklären müssen. Auch Schiller ist mit seinen Sentenzen stets bei der Sache; nur ertötet er bisweilen durch seine Sentenz den warmen Ausdruck des unmittelbaren Gefühls. Wenn Thekla ihren bekannten Monolog mit den Worten schließt:

Das ist das Los des Schönen auf der Erde!

so liegt in dieser allgemeinen Wendung bereits eine Besinnung und Beruhigung, die zum Ausdruck der aufgeregten Empfindung nicht passen will, dem sie in etwas schroffer und unvermittelter Weise angehängt ist.

Für die Tragödie paßt als sprachliche Form der Vers. Die Versuche, sie von seinem Kothurn herunter in das prosaische Gebiet zu verpflanzen, haben nur eine vorübergehende, keine maßgebende Bedeutung, indem sie in Übergangsepochen die charakteristische Verjüngung eines durch stereotype Versmanier abgeschwächten Stiles beabsichtigen und erreichen können. Die neue bürgerliche Tragödie bedient sich ebenfalls der Prosa, obwohl eine nicht allzu äußerliche und prosaische Bürgerlichkeit auch den Vers vertrüge,

Digitized by Google

dessen Idealität überhaupt dem Adel, der Würde, dem ernsten Gang und der geistigen Tiefe der Tragödie entspricht. Die griechischen Tragiker bedienten sich bekanntlich des Trimeters, dessen feierliche Plastik der charaktervollen Beweglichkeit unsrer Tragödie nicht entspricht. Ebensowenig paßt für sie in seinem Wechsel mit reimüppigen Sonetten der vierfüßige Trochäus der Spanier. Der gereimte Alexandriner der Franzosen würde in seinem monotonen Gang an eine überwundene Entwickelungsstufe unserer Litteratur erinnern. Dagegen ist der fünffüßige reimlose Jambus (blanc-vers) der Engländer und Italiener mit Recht bei uns eingebürgert, indem er Ungezwungenheit, dramatische Kraft, Beweglichkeit, Schwung, frisches, nicht feierlich schleppendes Pathos besitzt.

Den historischen Entwickelungsgang der Tragödie können wir hier nur ganz flüchtig skizzieren, nur die für ein durchgreifendes Stilprinzip charakteristischen Höhepunkte desselben ins Auge fassen, die auch deshalb von naheliegender Bedeutung sind, weil der Dilettantismus unsrer Epoche sie alle nachzuahmen sucht, statt das moderne tragische Stilprinzip auszubilden. Jede auch nur oberflächliche Geschichte der dramatischen Litteratur setzt eine Geschichte der dramatischen Kunst voraus, welche vom Plan dieses Werkes weit ab liegt. Der Hauptgegensatz des Stils findet zwischen der antiken und modernen Tragödie statt. Die Plastik der ersteren hing mit dem Wesen der Schauspielkunst und den Einrichtungen des dortigen Theaters zusammen. Das hellenische Theater bietet uns eine Mischung der Künste dar, die an den künstlerischen Urbrei des Kunstwerkes der Zukunft erinnert. Nicht bloß das lyrisch gnomische Element des Chors, welcher den „idealisierten Zuschauer" (Schlegel) repräsentiert, sonderte sich von der dramatischen Handlung ab: dieser Chor ergänzte den Vollklang lyrischer Sprache durch Gesang und Musik und die plastischen Rhythmen

Digitized by Google

durch plastische Figurationen des Tanzes. Nimmt man hierzu, daß das rezitativische Eingreifen der Helden in den Gesang des Chors nicht ausgeschlossen, daß die Darstellungskunst durch die Dimensionen der Bühne, durch die Maske, welche den Mangel jeder Mimik ersetzen mußte, durch den Kothurn auf den feierlichen Ausdruck eines die größten Räume füllenden Pathos und auf die weit sichbaren Höhenpunkte der Handlung beschränkt war: so läßt es sich erklären, daß die großen Vorbilder des hellenischen Theaters für die Muse der Gegenwart nicht mehr mustergültig sein können, indem unsre Bühne und Schauspielkunst, welche für den Ausdruck der feinsten Nüancen der Empfindung und der Leidenschaft durch das Spiel der Mimik und eine freie, ausgebildete Deklamation befähigt ist, vom Dramatiker eine tiefe innere Entwickelung, Reichtum an charakteristischen Pointen und Vollständigkeit der Handlung verlangt. Die Tragödien der Alten sind, in der That, wenn wir unsre Anschauungen zu Grunde legen, meistens nur als letzte Akte zu betrachten, indem nur die Schlußkatastrophe einer Handlung, wie z. B. im „Ajas", auf die Bühne gebracht wird. Die ganze vorausgehende Entwickelung erscheint entweder als bekannt, wenn das Stück auf einem volkstümlichen Mythos beruht, oder sie wird von einer Göttin im Prolog oder von einer der handelnden Personen vorgetragen. Die entscheidenden Thaten selbst geschehen hinter der Scene und werden ebenfalls erzählt. Was große Genien in dieser Form geleistet, hat sich Unsterblichkeit errungen; aber vergeblich war stets das Bemühen, diese Form selbst nachzuahmen oder neu zu erwecken.

Der Inhalt der hellenischen Tragödie war vorzugsweise ein *mythischer*. Die Stoffe waren traditionell, gehörten besonders dem *thebanischen* und *mykenischen* Sagenkreise an, welcher letztere mit dem trojanischen zusammenhing, und

Digitized by Google

wurden von den verschiedensten Dichtern behandelt. Nur Äschylos in den „Persern" nahm den Anlauf zu einer historischen, Agathon in seinen nicht erhaltenen Stücken zu einer ganz fingierten Tragödie.

Von den drei großen Tragikern der Griechen ist Äschylos[1]) der gewaltigste, der größte dichterische Genius, eine Mischung von Pindar und Shakespeare; doch ihn hemmte noch mehr als seine Nachfolger der unausgebildete Zustand der Bühne, die Kindheit ihrer Formen! Seine Tragödien waren mehr erhabene Wettgesänge; die dramatische Handlung brach nur halbentfaltet aus dem epischen Keime und der lyrischen Schale. Doch seine Phantasie war reich an bedeutsamen Anschauungen und großen Bildern, an kühnen Griffen. Sein „Prometheus" ist eine griechische Faustiade; seine „Perser" wiesen das griechische Drama auf die Bahn der politischen Volksdichtung, die er aber wieder verließ, um nur Stoffe mythischer Tradition zu behandeln. Seine großartige Trilogie: „Agamemnon", „die Choephoren", „die Eumeniden", welche die ganze Orestie enthält, ist uns vollständig erhalten.

Die Kunst der dramatischen Anlage, welche dem Äschylos fehlte, vereinigt mit einer ideal menschlichen Handlung der Charaktere, in welcher alles unklar Titanenhafte vermieden war, stellt den Sophokles[2]) in die schöne Mitte der griechischen Tragödie. Eine sittliche Rührung, eine milde Versöhnung durchweht seine Schöpfungen — wir erinnern nur

[1]) Von den zahlreichen Tragödien des Äschylos sind nur sieben erhalten: „der gefesselte Prometheus", „die Hiketiden", „die Sieben gegen Theben", „Agamemnon", „die Choephoren", „die Eumeniden", „die Perser".

[2]) Von den 130 Tragödien des überaus fruchtbaren Sophokles haben sich nur sieben erhalten: „der wütende Ajas", „Elektra", „Antigone", „König Ödipus auf Kolonos", „die Trachinerinnen" und „Philoktetes".

Digitized by Google

an jene dramatische Weihehymne, den „Ödipus auf Kolonos“. Selbst für die wildtobende Leidenschaft, wie im „Ajas“, findet seine maßvolle Phantasie eine harmonisch schöne Form. Meisterhaft durchgeführt ist die tragische Kollision in der „Antigone“, die Heldin selbst eine Gestalt edelster Weiblichkeit. Dabei zeigt die dramatische Technik die größten Fortschritte gegen Äschylos: die Handlung entwickelt sich Scene für Scene in notwendigem und spannendem Fortgang weiter; der Chor ist von ihrem Pathos lebendig durchdrungen und verliert sich nicht in weitabführende Betrachtungen. Die Sprache ist rein, klar, von edelster Haltung und harmonischer Rhythmik.

Der dritte große Tragiker, Euripides, verließ die harmonische Mitte des Menschlichen und Göttlichen, die den Sophokles charakterisiert! Während bei Äschylos der Schwerpunkt der Handlung auf die Seite der göttlichen Mächte fällt, wird bei Euripides das Göttliche bereits zur toten Maschinerie des Dramas und die freie Individualität des Menschen entwickelt sich bis zur wildesten Leidenschaft, welche den Boden der antiken Welt verläßt. Besonders zeigen seine Heldinnen, seine Medea, Phädra u. s. w. eine dämonische Weiblichkeit, welche ganz in das Moderne hinüberspielt. Kein größerer Gegensatz, als die Medea des Euripides und die Antigone des Sophokles. Man sollte glauben, daß ein Weltalter zwischen diesen weiblichen Gestalten liegt, von denen die letztere das rein sittliche Ideal eines für das heilige Gesetz der Familie, für die reinen Empfindungen der Pietät sich opfernden Weibes repräsentiert, während die erstere, aufs schärfste bestimmt in ihrer charakteristischen Zeichnung als Kolcherin und barbarische Zauberin, den glühendsten Rachedurst verlassener Liebe in blutigen Thaten kühlt, bis sie auf ihrem Drachenwagen in die Luft entschwindet. Die Sprache des Euripides vertauscht ebenfalls

Digitized by Google

das harmonische Maß des Sophokles mit den wilden Ergüssen entfesselter Leidenschaftlichkeit, deren dämonischer Taumel oft zur Unzeit von kalten Sprüchen der Lebensweisheit unterbrochen wird, die mit dem Anspruche selbstständiger Bedeutung auftreten [1]).

An Euripides vorzugsweise knüpfen die Nachahmungen und Fortbildungen der antiken Tragödie an, die sich bis in die neueste Zeit verfolgen lassen. Wir wollen nicht die alexandrinische Plejade, nicht die römischen Tragödien, die dem Seneka zugeschrieben werden, erwähnen: es sind nur schwülstige Nachdichtungen in Stoff und Form. Dagegen fällt die kunstmäßige Wiedergeburt der antiken Tragödie im klassischen Theater der Franzosen mit einem Höhepunkte der Entwickelung des Dramas überhaupt zusammen. Das Theater jener nationalen Glanzepoche der Franzosen wählte seine Stoffe vorzugsweise aus dem tragischen Mythos der Hellenen und der alten Geschichte und bequemte seine Behandlungsweise den Regeln des Aristoteles an. Die aristotelischen Einheiten galten für das unumstößliche Grundgesetz der Tragödie; sie wurden von Corneille und Voltaire nicht nur beobachtet, sondern auch kritisch proklamiert. Der erstere hielt es für eine ketzerische Kühnheit, wenn er die dramatische Regelrechtigkeit der vierundzwanzig Stunden in seiner Komödie: „die Witwe" auf drei Tage auszudehnen wagte; der letztere gab sich nur einigen schüchternen Zweifeln betreffs der Einheit des Ortes hin, die er in einigen Stücken zu verletzen kühn genug war. Natürlich

[1]) Von den 75 Stücken des Euripides sind uns 18 erhalten: „Elektra", „Orestes", „Iphigenia auf Aulis", „Iphigenia auf Tauris", „Alkestis", „Helena", „Hekabe", „der rasende Herakles", „die Herakliden", „die Hiketiden", „die Bachen", „Andromache", „die Phönissen", „Rhesos", „Jon", „Phädra", „Medea", „Hippolytos".

Digitized by Google

machte die Einrichtung der französischen Bühne auch einige nicht unwesentliche Abweichungen von der antiken Tragödie notwendig. Der Chor, den Jodelle, der Stifter des französischen Theaters, noch in seiner „Kleopatra" beibehalten hatte, und den Racine in „Esther" wieder einzuführen versuchte, verschwand in den meisten Stücken von der Bühne und wurde nur in mangelhafter Weise durch die sogenannten „Vertrautenrollen" ersetzt. Dagegen trat die regelmäßige Einteilung in fünf Akte ein. Die Helden und Heldinnen der alten Mythe und Geschichte mußten es sich gefallen lassen, die Konvenienzen des glänzenden französischen Hofes in engherzigster Weise zu beobachten. Die zeremonielle Feierlichkeit des Pathos bewegte sich in Alexandrinern, deren steife, rhythmisch verschnittene Taxushecken den regelmäßigen Gang der Handlung einengten. Selten plätscherte eine erquickende Fontäne der Phantasie in diesem einförmigen Park der Tragödie, dessen geradlinige Wege in ihrer notwendigen Kreuzung jede freie und freudige Bewegung und Überraschung unmöglich machten. Dennoch waren es große Talente, welche diese enge konventionelle Form schufen, deren Einfluß auf Jahrhunderte und auf viele Nationen mächtig blieb. Denn das französische Drama bewegte sich bis zu Viktor Hugo's romantischen Reformversuchen, deren Gegenschlag gegen die strenge Regel korrekter Schönheit, bei aller Macht und Pracht eines großen Genius, in das Geschmacklose und Überspannte überging, ganz in den Gleisen eines Corneille und Racine, und der Kampf zwischen Klassizität und Romantik ist in Frankreich noch immer nicht ausgefochten. Bedeutende Dramatiker, wie Ponsard, stehen noch auf der Seite der ersteren. Auch die Einflüsse auf italienische Tragiker, auf Alfieri, Monti u. a. sind nicht zu verkennen.

Digitized by Google

Pierre Corneille ist von der Trias der klassischen Tragiker Frankreichs der gewaltigste, der die tragische Kollision, wie z. B. im „Cid" und „Cinna", auf eine ergreifende Spitze treibt. Die Anlage seiner Tragödien ist einfach und kunstgerecht; um den Mittelpunkt des Konfliktes gruppieren sich die Charaktere und Situationen in symmetrischer Weise; die Sprache ist deklamatorisch, prunkhaft, von heroischer Kraft, soweit es die Etikette der ganzen hoffähigen Form erlaubt. Die Gesinnung wechselt, besonders in den historischen Stücken, zwischen antikem Freiheitspathos und der Verherrlichung der glanzvollen Majestät. Außer seinem „Cid" und „Cinna" gehören „die Horazier", „Polyeukt", „Rodogune", „der Tod des Pompejus" und „Heraklius" zu seinen besten Tragödien. Sein „Oedipus", seine opernhafte „Andromeda" schließen sich an die antike Mythe an.

Jean Racine, harmonischer, gefälliger, wahrer im Ausdruck der Empfindungen, mehr rührend als heroisch, mehr ergreifend als erhebend, schloß sich noch enger an die antiken Tragiker in der „Thebaide", der „Andromache", „Iphigenie" und „Phädra" an. Er gab in diesen Stücken der griechischen Form ein eigentümliches Arom der Empfindung, eine oft hinreißende Wärme, obschon die Schwächlichkeit eines bloß höfischen Pathos und eine schwankende Hinneigung zur Bigotterie viele seiner dramatischen Blüten verkümmerte und seine letzten biblischen Tragödien „Esther" und „Athalie" trotz trefflicher Anlage eine etwas hektische Färbung entwickelten. Bei Voltaire („Oedipe", „Artemise", „Mariamne", „Brutus", „Cesar", Mahomet", „Merope" u. a.), dessen Beruf zur Tragödie ein sehr geringer war, interessiert die Unterwürfigkeit eines kecken, frivolen, Staat und Kirche unterwühlenden Talentes unter die Normen einer dramatischen Form, die

Digitized by Google

ihm fester zu stehen schien, als die heiligsten Autoritäten der Gesellschaft. Crebillon, nach der grausamen und gräßlichen Seite hin übertreibend, Thomas Corneille, Lemierre („Hypermeneſtra"), Marie Joseph de Chenier, de la Harpe, die beiden Arnault, zum Teil Delavigne und Ponsard setzten in ihren Stücken diese klassische Tradition durch die Zeiten des ancien régime, der Republik, des Kaiserreichs und der Restauration bis auf die neueste fort[1]).

In Deutschland wirkten die Einflüsse der französischen Klassizität lange Zeit bestimmend auf das Drama, welches deshalb auch mit Vorliebe antike Stoffe wählte. Wir erwähnen nur den „sterbenden Papinianus" von Gryphius, „Sophonisbe", „Agrippina", „Epicharis"

[1]) Wir geben beifolgend ein Verzeichnis der Hauptdramen der französischen Klassiker:

Joseph Chenier: Charles IX., Henri VIII., Jean Calas, Caius Gracchus, Fenélon, Timoleon, Cyrus, Tiberius;

Arnault der Vater: Marius à Minturne (1791), Lucrèce (1792) Horace, Cincinnatus (1793), Phrosine et Mélidor (1793), les Venétiens (1799), Germanicus (1817), Duguesclin (1871), Guillaume de Nassau (1826) und

Arnault der Sohn: Regulus (1825), Pierre de Portugal (1823), le dernier jour de Tibère (1828), Cathèrine de Medicis aux états de Blois (1829), Gustave Adolph (1830);

Raynouard; Caton d'Utique (1794), Eléonore de Bavières, les templiers (1805), les états de Blois (1814).

Lémercier: Agamemnon (1796), Ophis (1798), Baudouin empereur (1808), Christoph Colombe (1809), Richard III. et Jeanne Shore (1814), Charlemagne (1818), Cloris (1820) u. a. Eine kühne Behandlung der drei Einheiten tritt in „Columbus" hervor. Das Stück spielt zuerst im spanischen Rat, dann auf dem Schiff, dann in Amerika.

Lebrun: Ulisse (1814), Maria Stuart (1820);

Ponsard: Lucrèce (1846), Charlotte Corday (1850), Galileo Galilei (1866).

Digitized by Google

von Lohenstein, dessen schwülstige, aber keineswegs tragischer Kraft entbehrende Dramen übrigens nur sehr ausnahmsweise zur Aufführung kamen; den „sterbenden Cato“ von Gottsched, „Codrus“ von Cronegk, „Brutus“ von Brawe und das lange Register der Dramen von Bodmer: Ulysses, Elektra, Patroklus, Oedipus, Julius Cäsar, Cicero, Brutus' und Cassius' Tod, Marcus Brutus, Tarquinius Superbus, Italus, Timoleon, Pelopidas, Octavius Cäsar, Nero Patus, die Tarentiner, Aristomenes von Messenien und Cajus Gracchus. Lessing hatte zwar die französische Auslegung des Aristoteles gebrochen und die Nachahmungen eines Corneille und Racine ihres Wertes entkleidet; doch die ursprüngliche antike Tragödie wirkt als bedeutsames Bildungselement unsrer Tragiker fort. Schiller übersetzte die „Iphigenie auf Aulis“ des Euripides; Goethe behandelte die „Iphigenie auf Tauris“ in einer meisterhaften, das Antike und Moderne versöhnenden Nachbildung. In der „Braut von Messina“ versuchte Schiller den antiken Chor wieder einzuführen und zugleich die Schicksalsidee der Hellenen zur Seele der modernen Tragödie zu machen: ein Versuch, der nach beiden Seiten hin mißlang, nach der letzteren aber in Werner's „vierundzwanzigster Februar“, Müllner's „Schuld“, Grillparzer's „Ahnfrau“, Houwald's „Bild“ Nachahmer fand, welche eine Zeit lang die Bühne beherrschten. Die Schicksalsidee der Alten ist von Hegel an verschiedenen Stellen mit philosophischer Tiefe dargelegt! Doch würde eine genauere Betrachtung der antiken Tragödie wohl eine mannigfachere Gestalt und Anschauung des Schicksals bieten, als sie jene vorzugsweise auf den Ödipus und die Orestie passende Erklärung Hegel's bietet! Der Prometheus des Äschylos, der Ajas und die Antigone des Sophokles, die Medea und Phädra des Euripides fallen unter ganz andre

Digitized by Google

Gesichtspunkte. Jenes „Schicksal" des Ödipus, welches blind den Helden, der seine Rätsel zu spät löst, in den Abgrund stürzt, das Schicksal der Atriden, welches dies Geschlecht in eine Reihe blutiger Verbrechen verstrickt, wurde nun in die Romantik eines Familienschicksals übersetzt, das den Einzelnen unabwendbar beherrscht und ins Verderben treibt. Der Zufall eines Datums, eines blutigen Werkzeuges, eines Malerzeichens, oder ein umherwandelndes Gespenst der Vorzeit, eine Ahnfrau wurden die göttlichen Mächte dieser von Platen meisterhaft verspotteten Tragödie, welcher die Entsühnung eines Ödipus und Orestes gänzlich fehlen mußte. Doch auch abgesehen von dieser längst verurteilten Verkehrtheit wird die Wahl antikmythischer Vorwürfe, die in der neuesten Zeit wieder beliebt ist, obgleich sie von der Versündigung gegen den Geist des Jahrhunderts nicht freizusprechen ist, unfehlbar in jene Bahnen einer monoton korrekten, leb- und geistlosen Form führen, welche die klassische Richtung der französischen Bühne vertritt.

Die moderne Tragödie, deren antikisierende Formen wir eben ins Auge gefaßt, hat außer dem klassischen Theater der Franzosen noch drei Höhepunkte ihrer Entwickelung: das altspanische Theater zur Zeit Lope de Vega's und Calderon's, das altenglische zur Zeit Shakespeare's und das neue deutsche zur Zeit Schiller's und Goethe's. Die Enge der aristotelischen Regeln, an denen noch Cervantes festhielt, wurde schon von der Romantik seiner Nachfolger gesprengt. Der geniale Lope de Vega, der zahllose Tragödien mit der Feder improvisierte, wählte mit Vorliebe historische Stoffe aus der Geschichte seines Vaterlandes, „die Jüdin von Toledo", „der letzte Gote Spaniens", „der König Wamba", „der erste König von Kastilien" u. a., doch hat er auch die Horatier und Kuriatier, Kaiser Nero, König Ottokar von Böhmen

Digitized by Google

und den falschen Demetrius behandelt. Diese großen historischen Trauerspiele sind in der Anlage willkürlich und zerfahren; eine reiche und schwelgerische Phantasie überwuchert mit üppigen Ranken bis zur Unkenntlichkeit das architektonische Grundschema des Dramas. In den dramatisierten Legenden und Autos ist sein allegorischer Scholastizismus oft naiv, oft von der wilden Grausamkeit des Märtyrertums durchdrungen. Wir erinnern nur an jenen von den Juden zu Tode gemarterten Christenknaben und andre dramatisierte Greuelscenen. Aus diesen wüsten, naturwüchsigen, aber genialen Anfängen bildete Calderon de la Barca das Ideal der katholischen Romantik heraus, welches die Glanzepoche des spanischen Dramas charakterisiert. Ohne die Naivetät, den glücklichen Wurf, den schwelgerischen Erfindungsreichtum des Lope de Vega war er ihm an künstlerischer Besonnenheit, an Kompositionstalent, an gleichmäßiger Harmonie der Sprache bei weitem überlegen; die Schauer der Andacht und Grausamkeit, die Geheimnisse des Märtyrertums erhob er in eine höhere Sphäre; aber er verfiel dabei in einen grüblerischen Mystizismus, der sich nicht bloß in den Aufschwung des verklärten Gemütes, sondern auch in eine traumhafte Weltanschauung verlor, welcher alle Gestalten des Lebens zu Schatten zerflossen. „Der standhafte Prinz“ und „das Leben ein Traum“ vertreten diese beiden Pole des Mystizismus. Auch Calderon hat zahlreiche historische Tragödien geschrieben, einen „Coriolan“, eine „Zenobia“, „Semiramis“, einen „Scipio“, „Maccabäus“, „Alexander den Großen“ — aber es fehlte dieser spanischen Romantik, welche das Historische mit abenteuerlichen Erfindungen durchflocht und mit Ergüssen des trunkenen Gefühles zersetzte, die Größe und Würde einer historischen Weltanschauung, welche in den Krisen der Geschichte den Herzschlag des

Digitized by Google

Weltgeistes zu vernehmen vermag und die Motive der großen Staatsaktionen in ihrer Einfachheit zu adeln versteht. Im Einklange mit dieser romantischen Behandlung der Geschichte steht die Sprache, die nur hin und wieder mit dramatischer Energie aufblitzt, gewöhnlich aber in üppige und glänzende Schilderungen und breit ausgesponnene Reflexionen verstrickt ist und sich von dem einförmigen Pathos der vierfüßigen Trochäen nur befreit, um sich in die lyrische Breite der ottave rime und selbstgefälligen Sonette zu ergießen.

Im Gegensatz zur spanischen Tragödie steht die altenglische auf dem Boden des Protestantismus, kennt kein andres Märtyrertum, als das der Leidenschaft und des Gedankens, keine andre Schuld und Verklärung, als die eigene That, keinen andern Richter, als das Gewissen. Allen Dichtern jener frischen und rührigen Glanzepoche der Elisabeth war eine Bühne gemeinsam, welche in ihrer Einfachheit den größten scenischen Wechsel gestattete, da die Ausführung ihrer nur durch einen Zettel angezeigten Verwandlungen der Phantasie der Zuschauer überlassen blieb, gemeinsam die Benutzung historischer, besonders vaterländischer und novellistischer Stoffe, die Vorliebe für das Bizarre, Abenteuerliche, Grelle und Maßlose, vorzugsweise für kecke Verwickelungen in Geschlechtsverhältnissen, eine Komposition in anfangs parallelen, nachher konvergierenden Gruppen, eine an kühnen, gehäuften, oft gesuchten Bildern reiche Sprache, ebenso zum höchsten pathetischen Aufschwung, wie zum Ausdrucke des derbsten Realismus geeignet, der fünffüßige, nur in lyrischen Momenten, bei markierten Schlüssen der Rede, der Scene und des Aktes gereimte Jambus. Vor seinen Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern, vor den zahlreichen Vertretern dieser produktiven Epoche ragt Shakespeare durch die Tiefe seiner Weltanschauung, die Größe seines Humors, die objektive Kraft der Charakteristik und die menschheitlichen Dimen-

Digitized by Google

sionen seiner Tragödien hervor. Die Leidenschaften der Liebe (Romeo und Julie), des Ehrgeizes (Macbeth), des Stolzes (Coriolan) und der Eifersucht (Othello), die Schuld einer träumerischen Reflexion, die sich nicht zur That zu ermannen vermag (Hamlet), des greisenhaften Vertrauens, das der Undank belohnt (Lear), der Sieg der Treue über List, Verrat und Zufall (Cymbeline), lauter echt und tief menschliche Motive, sind in einer ebenso sinnreichen wie energischen Weise, welche die Genesis der Leidenschaften zugleich zur motorischen Kraft der dramatischen Handlung macht, von diesem großen Dramatiker behandelt worden. Tiefer stehen seine historischen Tragödien aus der englischen und römischen Geschichte, nur den „Coriolan", „Richard II." und allenfalls „Richard III." ausgenommen, indem ihnen der Mittelpunkt der innern Einheit fehlt und ihre Komposition nur ein Konglomerat von Scenen bietet. Epische Ausweichungen der Handlung gehen Hand in Hand mit dramatischen Überstürzungen, aber das große Prinzip, die Geschichte als ein Produkt der menschlichen That und diese als einen Akt des zurechnungsfähigen Charakters zu fassen, ist ein für allemal für die Tragödie gerettet. Daß Shakespeare's Tragödien das Wesen der Menschheit in ihrer Totalität erschöpfen: das hat ihnen ene lang nachwirkende Bedeutung gegeben. Im einzelnen ist es fraglos, daß er an metaphysischer Tiefe der Weltanschauung von Christoph Marlowe („Tamerlan", „Eduard II.", „Jude von Malta") übertroffen wurde, der besonders in seinem „Faust" jene gewaltigen Klänge des ringenden Menschengeistes anschlug, die durch die englische Litteratur, durch Milton, Byron und Shelley bis in die neueste Zeit nachtönen; daß ihm an kunstgerechter maßvoll gesteigerter Komposition, wie an einer bei aller Energie geschmackvollen und korrekten Sprache Phil. Maſ-

Digitized by Google

singer („Herzog von Mailand", „der unnatürliche Kampf", „die unselige Mitgift") überlegen war, und daß in einzelnen Stücken Robert Greene in ansprechender Volkstümlichkeit, Beaumont und Fletcher in phantasievoller Erfindung und Ausführung, John Webster durch Größe der Leidenschaft, Kraft der Charakteristik und der Darstellung, Ford durch psychologische Motivierung ihm würdig zur Seite stehen. Von späteren englischen Dramatikern erreicht nur Thomas Otway ein ähnliches markiges Pathos der Leidenschaft bei einer äußerlich kunstgerechten, innerlich lockeren Komposition. Im Gegensatz zu dieser ganzen Richtung pflegte Ben Jonson die antike Tragödie („Sejanus", „Catilina"), deren in französischer Weise modifizierte Normen von den späteren Dramatikern, Dryden, Addison, Rowe, Home, Hughes u. a. adoptiert wurden.

Einen neuen Aufschwung nahm die deutsche Tragödie der Schiller-Goethe'schen Epoche, der bis jetzt in den Tragödien Schiller's kulminiert, ohne daß wir diesen Höhepunkt für einen absoluten halten möchten. Wir können zwar in den Tragödien der Romantiker keine verheißungsvollen Anläufe finden, ebensowenig in den Nachahmungen Schiller's von seiten Uhland's, Raupach's, Auffenberg's u. a.; denn der Mystizismus, Somnambulismus und die fatalistische Geisterseherei der ersteren waren ebenso unersprießlich für unsre Bühne, wie die technisch geschulten, aber geistig matten Nachahmungen der letzteren. Bedeutender heben sich die Dramen von Heinrich von Kleist und Franz Grillparzer durch das hervorragende Talent dieser Dichter hervor: doch die klassische Meisterschaft, der sie nahe kamen, war ihnen unerreichbar, jenem wegen der krankhaften Verstimmung seines ganzen Wesens und seiner mystisch-somnambulen Neigungen, diesem wegen einer gewissen Engherzigkeit seiner in österreichischen Beamtenstuben verdumpften Gesinnung. Da-

Digitized by Google

gegen finden wir in den zwar paradoxen, aber geistvollen, zwar pathologischen, aber dramatisch markigen Tragödien Hebbel's („Judith", „Maria Magdalena", „Agnes Bernauerin") einen großen, nur zu sehr in Probleme vertieften Kunstverstand, der auf eine strengere Fassung des dramatischen Inhalts hinarbeitet, als sie unsre Klassiker anstrebten; wir finden in Gutzkow's „Uriel Acosta", in Laube's „Graf Essex", Adolf Wilbrandt's „Arria und Messalina" und „Gracchus der Volkstribun", Ernst von Wildenbruch's „Menonit" und andern Produktionen der modernen Schule Tragödien von größerem Zusammenhalt, als er in Schiller's Stücken vorhanden[1]). Neuerdings strebt indes unsre dramatische Muse wieder ins Fragmentarische und Historienhafte hinaus, wie die so erfolgreichen Brandenburger Historien Wildenbruch's beweisen; auf der andern Seite bevorzugt sie sensationelle Bühneneffekte und grelle Beleuchtungen, wie in vielen kraftgenialen Dramen von Richard Voß.

Die Aufgabe für die moderne Tragödie, auf welche schon Grabbe bei seiner Verurteilung der einseitigen Shakespearomanie und ich selbst in meiner „National-Litteratur" hinwies, hat Vischer in seiner Ästhetik auf das klarste und bestimmteste ausgesprochen: „Shakespeare's Stil, geläutert durch wahre, freie Aneignung des Antiken". In der That bewegen sich um diesen Punkt

[1]) Vgl. über das neue deutsche Drama meine „Deutsche Nationallitteratur", sechste Auflage, über Schiller's Tragödien Bd. I. S. 90—125; über Goethe's Bd. I. S. 271—295; 144—159; die Schicksalstragödien Bd. I. S. 184—210; Grillparzer Bd. I. S. 295—310. Heinrich von Kleist Bd. I. S. 545—567. Immermann Bd. I. S. 654—663; das originelle Kraftdrama Bd. III. S: 461—585, die deklamatorische Jambentragödie Bd. III. S. 585—671; das regenerierte Bühnendrama Bd. IV. S. 1—170.

Digitized by Google

die Schiller'schen und Goethe'schen Tragödien, bald mehr nach der einen, bald mehr nach der andern Seite sich neigend. Die schönste Mitte hat Schiller im „Wallenstein" und in der „Maria Stuart" erreicht. Die individuelle Kraft der Charakteristik, der scharf bestimmte und mannigfach gefärbte Ausdruck des dramatischen Pathos, die psychologische Entwickelung der Leidenschaft, die sinn- und gedankenreiche Darstellung der Menschenwelt von Shakespeare, ohne die Formlosigkeiten seiner Komposition, die oft schwülstige Bizarrerie seines Ausdruckes, die Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten seiner Epoche; die Harmonie und Klarheit des Stiles, den künstlerischen Adel der Form, die fesselnde Einheit der Handlung von der antiken Tragödie ohne ihre engen Beschränkungen in Zeit und Ort, ohne den unorganischen Chor, ohne ihre zu plastisch allgemeine Haltung, ohne ihre mythischen Stoffe und fatalistische Tendenz: das ist das Erbe der echten Kunstform, das unsre neuere Tragödie anzutreten hat und auch anzutreten sucht, und das der echte Genius, der im Mittelpunkt unsrer Bildung steht, aus sich selbst hervorbringt. Nach dem Inhalt ist die moderne Tragödie eine historische oder bürgerliche. Die Aufgabe der Gegenwart ist, die historische Tragödie zur politischen, die bürgerliche zur sozialen zur erheben. Wir verstehen hier das Wort „politisch" nicht im Sinne der Tagestendenzen, sondern wir meinen damit nur, daß der Stoff einer geschichtlichen Tragödie sich um staatliche Konflikte drehe, welche von Interesse für die Gegenwart sind, daß man nicht historische Stoffe aus der Zeit Attila's und Alarich's, der Karolinger und Kapetinger wähle, sondern aus Epochen, die unsrer Zeit nahe verwandt sind oder in denen sie unmittelbar wurzelt. „Die Perser" des Äschylos, „Heinrich VIII." von Shakespeare, der „Sieg des Marquis von Santa Cruz" von Lope (bei dem der

Digitized by Google

Dichter selbst beteiligt war) beweisen, daß auch die Nähe der Zeit große Dichter von der Wahl solcher Stoffe nicht abschreckte! Und wir möchten dies Vorrecht mit besonderer Betonung für die Tragödie der Gegenwart in Anspruch nehmen. Die bürgerliche Tragödie aber soll sich aus der kriminalistischen Weinerlichkeit des Schauspiels, wie es bei den Engländern Lillo und Moore, bei Diderot, Iffland und Kotzebue herrscht, zur Größe eines gesellschaftlichen Konfliktes erheben. Schiller's „Räuber" und „Kabale und Liebe" haben auch hierin die Bahn gebrochen, auf welcher Hebbel's „Maria Magdalena" und andre Stücke folgten. Neuerdings hat der Norweger Henrik Ibsen auch in Deutschland eine so bedeutende Anhängerschaft gewonnen, daß die Bühnen die Versuche mit der Aufführung seiner Stücke machen mußten. Das gesellschaftliche Problem tritt in denselben zurück gegen das psychologische und das ist meistens auf die Spitze oft wunderlicher Ausnahmesituationen gestellt. Ibsen liebt sentimentale Heldinnen und einen oft unklaren Mystizismus der Empfindung, der in seiner lakonischen Fassung die Kommentare herausfordert. Von erschütternden, bürgerlichen Tragödien kann man indes kaum bei ihm sprechen, ebensowenig wie bei den französischen Dramatikern — etwa bei dem „Fall Clemenceau" und ähnlichen Dramen: es sind Rührstücke mit traurigem Ausgang. Die Franzosen wissen freilich weit mehr als Ibsen auf die Schnupftücher zu wirken. Die Kämpfe der Leidenschaft und des Gedankens, die tiefsten psychologischen Probleme können sowohl auf dem Boden unseres gesellschaftlichen Lebens, als auch auf einem mehr historischen und romantischen zum Austrag gebracht werden.

Digitized by Google

Vierter Abschnitt.

Das Lustspiel, das Schauspiel und die Posse.

Wenn uns die Tragödie den Helden im erhabenen Kampfe mit dem Schicksal zeigt, sodaß in seinem Untergange die sittliche Idee triumphiert, so zeigt uns die Komödie den Menschen in den heitern Verwickelungen von Absicht und Zufall, aus denen sich am Schluß die Harmonie der Existenz wiederherstellt. Die Beruhigung, daß diese Welt des Scheines doch auch ihren realen Schwerpunkt hat, auf welchem wir mit Behagen ausruhen können, ist die ideale Schlußwirkung der Komödie, ohne welche sie sich ins Phantastische und Bodenlose verflüchtigt. Die Zwecke des Helden müssen in der Komödie erreicht werden, wie sich auch der Zufall und die Intrigue dagegen wehren. Wohl darf dabei die Ironie bestehen, daß diese Zwecke nichtig sind und gerade, wenn sie erreicht worden, sich in ihrer ganzen Nichtigkeit offenbaren. Doch ebensogut können diese Zwecke eine reale Gültigkeit haben und sich durchsetzen in einer nichtigen Welt, die sich im Verlaufe der Handlung in heiterer Weise auflöst. Das Behagen der Komödie kann nicht aus der Selbstgefälligkeit der Phantasie hervorgehen, die mit der ganzen realen Welt ein willkürliches Spiel treibt, sondern nur aus dem Bewußtsein, daß dieser von allen Kleinlichkeiten und Nichtigkeiten, von hundert Widersprüchen erfüllten und bewegten Welt doch die Idee zu Grunde liegt, die uns einen sichern Halt giebt. So vertiefen wir uns mit doppeltem Behagen in die lustige Bewegung der Wirklichkeit, in ihre bacchantischen Wirbel, weil wir uns dabei sicher fühlen auf dem Ankergrunde des Ewigen. In der Tragödie sympathisieren wir mit der sittlichen Erhebung des Helden, mit seiner energischen Willenskraft, welche durch ihre That

Digitized by Google

das Gewebe der beſtehenden Verhältniſſe zerreißt, weil die Kraft unſrer freien Selbſtbeſtimmung ſich in ihr ſpiegelt; in der Komödie ſympathiſieren wir mit der freien Bewegung der ſinnlichen Welt, welche mit ihren mannigfachen Kräften das Streben der Helden kreuzt, weil die Wurzel unſres ſinnlichen Lebens in ihr ruht. Dieſe Sympathie aber, die der dunkle Grund unſrer Luſt am Komiſchen iſt, muß ſich in das höhere Behagen auflöſen, daß auch dieſe ſinnliche Welt, die ſich gegen die Idee zu empören ſcheint, von ihr durchdrungen iſt und harmoniſche Ruhepunkte bietet, wo beide verſöhnt zuſammenwirken.

Das Komiſche erſcheint im Drama in der Form der Handlung, welche ebenſo wie die tragiſche an das Geſetz der Einheit gebunden iſt. Auch das Luſtſpiel hat, wie das Trauerſpiel, ſeinen letzten Endzweck, der, wie wir eben geſehen, in eine harmoniſche Beruhigung auslaufen muß. Der tragiſche Held kämpft gegen das Schickſal, das ſowohl in ſeiner eigenen Bruſt, in der innern Notwendigkeit ſeines Charakters liegt, als auch in einer Konſtellation der ſittlichen Welt, die ihn unlösbar verſtrickt. Der Held des Luſtſpiels kämpft gegen den Zufall und die Intrigue, gegen die Mächte des Menſchenlebens, die ein unberechenbares Spiel der Ereigniſſe oder die Berechnung andrer entbindet. Der Zufall iſt nicht aus dem Mittelpunkte des Luſtſpiels ausgeſchloſſen, wie aus dem der Tragödie. Er darf ſich überall in die Verwickelungen desſelben einſchleichen; aber er muß ſich in ſeiner Bedeutung für die Grundidee des Ganzen legitimieren können. Der blinde Zufall, irgend ein beliebiges Naturereignis, ein nichtsſagendes Hindernis der Entwickelung, ein Zuſammentreffen, das für den Fortgang der Handlung gleichgültig iſt, hat auch im Luſtſpiel kein Recht. Der Zufall aber, der für die Kaſuiſtik des Luſtſpielhumors die beſtimmte Situation herbeiführt, der die geladenen Flaſchen

Digitized by Google

der Komik entladet, ist nicht einmal in der Intriguenkomödie entbehrlich, in welcher die Kunst des Dichters darin besteht, die List des Zufalls zu überlisten und die Steine, die er in den Weg legt, für den planvollen Bau des Werkes zu verwenden. Schon aus dem Wesen des Dramas geht hervor, daß sich das Lustspiel nicht in einer zwecklosen Charaktermalerei ergehen, nicht die komische Verkehrtheit in ihren bloß innerlichen Widersprüchen nachweisen darf, sondern den Charakter durch die That darstellen muß, welche seine Widersprüche hinausführt in die objektive Welt, auf den Kampfplatz des Lebens.

Da die Komödie die lebensvollste Kunsterscheinung des Komischen ist, so muß auch der Dialog von seiner ganzen Gewalt durchdrungen sein. Eine Intrigue geschickt anzulegen, Charaktere nach der Schablone mit einer gewissen Lebenswahrheit zu zeichnen: das macht nicht den großen Lustspieldichter, wohl aber eine Weltanschauung mit dem Weltblicke des Humoristen, der in jeden einzelnen Fall der Komik ihre ganze Tiefe legt und den Dialog mit dem üppigsten Spiele der Laune, des Witzes und der Ironie ausstattet. Witz und Ironie müssen freilich schon in den Plan des Lustspiels hineingeheimnißt sein; aber dieser latente Witz genügt nicht; das ganze Stück muß mit Witz gesättigt sein, der fortwährend mit seinen elektrischen Schlägen die Atmosphäre seiner Verwickelungen reinigt. Wenn man in neuester Zeit Lustspielen ohne Witz und Humor den Preis zuerkennt, sofern sie nur mit wohlfeilen scenischen Überraschungen ausgestattet sind, wenn man sich vor der erschütternden Macht der Komik bekreuzt, als ob in ihr eine Versündigung gegen die Regeln des Anstandes liege, wenn man einer fadenscheinigen Trivialität, die sich mit Sicherheit in den hergebrachten Gleisen bewegt, den Vorzug erteilt von einer genialen, von der vis comica durch-

Digitized by Google

drungenen Schöpfung, weil ſie nicht nach einer modiſchen Schablone zugeſchnitten iſt; ſo befindet man ſich auf einem Abwege, der immer weiter aus jenem Bereiche, wo die Kronen der echten Komödie winken, ſeitab in das Schattenreich der lebloſen Silhouetten führt. Eine Tragödie ohne Schwung, ein Luſtſpiel ohne Witz, ſeichte Verſtandeskombinationen, kleine ſceniſche Mittel, wirkſame Attrappen: das gehört zum haut-gout des entnüchterten Publikums und der blaſierten Tageskritik. Jede Inſpiration, auch die des Humors, wird für überflüſſig erklärt; der Maßſtab für das imponderable Weſen des dichteriſchen Genius iſt gänzlich abhanden gekommen. Man könnte zwar in Bezug auf das Luſtſpiel einwenden, daß es jede Lebenswahrheit einbüßen würde, wenn es allen ſeinen Charakteren dieſelbe Doſis eines ſtets ſchlagfertigen Witzes erteilte, und daß ein humoriſtiſcher Faſching von lauter Witzbolden doch nicht dem Ideal der echten Komödie entſpreche. In der That ſind Stücke, in denen die Witzhaſcherei vorherrſcht, wie z. B. die Luſtſpiele Congreve's, tadelnswert, doch nur, weil die komiſche Kraft hier in einſeitiger Richtung verſchwendet wird. Dagegen vergißt man die reiche Skala der Komik, über welche der Luſtſpielgenius gebietet und durch deren Abſtufungen er die verſchiedenartigſten Charaktere mit aller dramatiſchen Schärfe ausſtatten kann, von der objektiven, mehr burlesken Komik der naiven Geſtalten, in denen ſich der zum Lachen reizende Widerſpruch ohne ihr Bewußtſein verkörpert, zur Satire und Ironie geiſtig überlegener, zum Welthumor der tiefſten und bedeutendſten Charaktere. Der Witz iſt ihnen allen gemeinſam, er iſt der Blitz dieſer ganzen komiſchen Atmoſphäre. Doch darf er nie Selbſtzweck ſein; deshalb iſt der Wortwitz und die Silbenſtecherei, wie wir ſie, im Geſchmack der Nation und der Epoche, bei Shakeſpeare, Calderon und Lope finden, das ganze

Digitized by Google

Turnier einer phantastischen Dialektik, aus der neuen Komödie zu verbannen. Dagegen darf der Bilderwitz, der Quell, aus dem auch die Metaphern der Tragödie fließen, nicht als äußerlicher Schmuck, sondern als dramatischer Nerv der Lustspieldiktion angesehen werden.

Über das Verhältnis des Tragischen und Komischen im Drama wie über die Einteilung des Lustspieles sind die verschiedensten Ansichten aufgestellt worden. Es ist bekannt, in welcher Ausdehnung Shakespeare und Calderon das Komische in die Tragödie aufgenommen haben. Mit welchen üppigen Farben ist das Charaktergemälde eines Falstaff ausgemalt, das sich in den Vordergrund zweier Tragödien drängt! Welche Rolle spielt der Narr im „König Lear"! Bei Calderon ist das Komische in der Regel Parodie des Tragischen, indem sich dieselbe Situation, die uns in einer idealen Sphäre mächtig ergreift, in einer burlesken wiederholt! Aus welcher Mischung des Tragischen und Komischen das Schauspiel hervorgehen kann, das in der Regel nur auf einer Abstumpfung beider Elemente beruht, werden wir später sehen. Dagegen können wir die Posse nicht als eine besondere Gattung des Lustspiels ansehen. In der Regel versteht man darunter ein potenziertes Lustspiel, in welchem das Komische ins Burleske und Groteske, die Charakteristik in das Karikierte übergeht, die Anlage von den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit abstrahiert, Haltung und Sprache aber in einer niederen Sphäre des Ausdruckes heimisch bleiben. Ohne Frage entfaltet sich in der Posse die Energie des Komischen! Sie braucht nicht in das Gemeine und Niedrige überzugehen; sie kann im Gegenteile die ganze Dithyrambik des Humors entfalten. Doch in ihrer Verschiedenheit von der umfangreichen Zauberposse bis zum einaktigen Schwank reiht sie sich ungezwungen der von uns versuchten Einteilung des Lustspieles ein.

Digitized by Google

Hettner teilt das Luſtſpiel in das phantaſtiſche und realiſtiſche; Viſcher unterſcheidet dem Stoffe nach das politiſche und bürgerliche, der Auffaſſung nach das Charakter- und Intriguenluſtſpiel. Wir halten die Einteilung Hettner's für die durchgreifendſte, der wir indes ein drittes Glied beifügen und die wir in etwas andrer Weiſe interpretieren. Wir unterſcheiden das idealiſtiſche Luſtſpiel, das Luſtſpiel des Welthumors, das realiſtiſche Luſtſpiel, das ſich wieder in Intriguen- und Charakterluſtſpiel ſondert, und die Vereinigung von beiden, das hiſtoriſche Luſtſpiel.

1. Das idealiſtiſche Luſtſpiel.

Der Welthumor ſchaut die Welt als Ganzes und ſucht unmittelbar die großen und tiefen Beziehungen des Lebens auf. Wendet er ſich dem Luſtſpiele zu, ſo gehören ſeine Stoffe der Allgemeinheit des Lebens an; ſeine Form iſt kühn phantaſtiſch; er ſchafft ſich eine mythiſche Welt, welche in die Handlung eingreift oder ſelbſt ihre Scene bildet. Die Geſetze der Wahrſcheinlichkeit werden von dieſem freiſpielenden Humor umgeſtoßen, der ſich hier ſelbſt zu einer ſchwunghaften Lyrik erheben und dieſem Luſtſpiele echt dichteriſchen Reiz geben darf. Die Handlung des Luſtſpieles ſetzt immer den beſtimmten Fall voraus. Auch hier muß eine Handlung erfunden werden, die einen beſtimmten Endzweck, eine organiſche Gliederung hat; aber ihre Vorausſetzungen und ihre Durchführung dürfen phantaſtiſcher Art ſein und eine durchaus ideale Bedeutung haben, die Geſtalten über die rein menſchliche Mitte hinaus wachſen ins Karikierte und Burleske, wenn wir nur für den Vexierſpiegel dieſer phantaſtiſchen Welt den Fokus der Idee entdecken. Dennoch verlangt auch die übermütige Komik in ihren Übertreibungen lebensvolle Geſtalten; nüchterne Allegorien würden nur

Digitized by Google

Zeugnis für ihre Ohnmacht ablegen. Diese Lustspielform steht ähnlich, wie die metaphysische Tragödie, ein „Faust", „Manfred", an der äußersten Grenze des Dramas; sie wächst über sein Maß hinaus; sie hat etwas Inkommensurables. Doch die Fülle und Tiefe des Humors, der sich über die gelockerte Form ausgießt, versöhnt uns mit ihren dramatischen Lizenzen. Die historischen Gestalten dieses Lustspieles, die wir kurz vorführen wollen, werden uns seine Bedeutung für die Gegenwart klar machen.

Die älteste ist die alte attische Komödie des Aristophanes, des ungezogenen Lieblings der Kamönen. Er ist vor allem ein Sohn seiner Epoche, welcher die Zerwürfnisse der damaligen Parteikämpfe, die Lockerung des alten sittlichen Gehalts im Staatsleben durch die Sophisten, ihre Thorheiten auf allen Gebieten des Lebens und der Kunst verewigt hat. Es handelt sich in dieser alten attischen Komödie um die tiefsten Fragen der Welt. Schon Pherekrates hatte in seinem „Wilden" die einreißende Gesetzlosigkeit der Athener verspottet, Eupolis in den „Poleis" die Tyrannei, welche die Athener gegen die Bundesstädte ausübten, in den „Demoi" den Übermut der Demagogie, Platon die Vertreter verkehrter Richtungen in Kunst und Religion und diese Richtungen selbst gegeißelt. Aristophanes schloß sich ihnen an, indem er in den „Rittern" die Demagogie Kleon's, in den „Wolken" die Sophistik, als deren Vertreter er Sokrates auffaßte, in den „Acharnern" und dem „Frieden" den peloponnesischen Krieg, in den „Wespen" die Prozeßsucht der Alten, in der „Lysistrate", den „Thesmophoriazusen" und den „Ekklesiazusen" die Thorheiten emanzipationssüchtiger Weiber und der Gütergemeinschaft geißelt, in den „Vögeln" aber ein humoristisches Weltbild in die Luft bauender, Staaten gründender Thorheit, in den „Fröschen" ein Bild unterweltlicher

Digitized by Google

Kunstkritik, aus welchem sich verherrlicht das Bild des echten Kunstideals erhebt, für alle Zeiten hinstellt. Ein Advokat der marathonischen Zeit, ihrer sittlichen Einheit und Gediegenheit, ihres großen nationalen Pathos, kämpft der Dichter, der in vieler Beziehung ein polemischer Tendenzpoet zu nennen ist, gegen die Zerrüttung von Hellas, den Bürgerkrieg, die Parteienspaltung, die Verjüngungsversuche der Demagogie und gegen die ganze Welt der Thorheit, die sich in diesem zerspaltenen politischen Leben entfaltet. Die Grundidee, die dem Aristophanes vorschwebt, die aus allen grotesken Bildern seiner komischen Muse hervorleuchtet, ist eine politische, die Form aber eine phantastisch-symbolische, ohne je ins allegorisch-nüchterne überzugehen. Diese Symbolik erstreckt sich bis auf das Kostüm, wie z. B. in den „Fröschen" der feige Dionysos, der wie Herkules in die Unterwelt hinabsteigen will, um einen verstorbenen Tragiker heraufzuholen, die Kontraste seines Charakters und seiner Intentionen in seinem Kostüm andeutet, in welchem sich die Löwenhaut und der Weiberrock, die Herkuleskeule und der Weiberschuh paaren. So hatte der Chor der Vögel, der Wespen, der Frösche nicht bloß eine symbolische Bedeutung für die Handlung selbst, sondern er drückte sich auch in der entsprechenden Tiermaske aus, welche als die Vermischung des Tierischen und Menschlichen den phantastischen Anstrich des Ganzen am schärfsten ausprägte. Der Chor, das Urelement, aus welchem sich die Komödie wie die Tragödie entwickelte, spricht entweder die Gesinnung des Dichters in heiterer Ironie aus, wie in den „Fröschen", oder er wandelt seine Meinung unter den Einflüssen der Handlung, wie in den „Wespen", oder er giebt sich, wie in den „Vögeln", den „Wolken", den Anschein, als ob er ganz in das tierische und elementarische Leben aufgegangen sei, während er doch mit schalkhafter Ironie aus seiner

Digitized by Google

Maske hervorsieht [1]). Indem er aber oft mit schwunghafter Lyrik, wie jener Preis der Gestirne in den „Wolken" beweist, die Handlung unterbricht, erhebt er das Komische in den gereinigten Äther des Schönen. In der Parabase, in welcher sich der Chor mit einer Frontveränderung gegen das Publikum schwenkte, nahm die Komik des Dichters eine ganz persönliche Wendung, indem er sich selbst, seine Rivalen, seine Werke bespricht und sich so in unmittelbare Beziehung zu seinem Auditorium setzt. Die Handlung dieser altattischen Komödie war natürlich, ohne jede Intrigue und Verwickelung ein einfach komischer und symbolischer Akt; die Ausführung ging oft ins derb Possenhafte und Cynische über; aber ein kühner Genius, von sittlicher Energie durchdrungen, mit einer außerordentlich reichen Phantasie begabt, erhob diese Komödie zu einer idealen Höhe!

Die zweite historische Erscheinung des idealistischen Lustspieles finden wir in dem phantastisch-romantischen Shakespeare's („Sturm", „Sommernachtstraum"), in welchem es eine von der aristophanischen gänzlich abweichende Gestalt angenommen. Das individuelle Geschick als solches hatte in der alten attischen Komödie keinen Wert; die Charaktere waren nur Vertreter irgend einer geistigen Richtung, welche der Komiker persiflierte. Bei Shakespeare bildet ein persönliches Geschick, z. B. Leid und Lust der Liebe, den Mittelpunkt der Handlung, in welche die Elementargeister, die Gebilde einer die Natur beseelenden Phantasie, mit ihrem heitern Spiel eingreifen. Der Reiz dieses Lustspieles, welches der altattischen Komödie, die meistens ganz bestimmte Verhältnisse des Staates und der Gesellschaft, des Wissens und der Kunst mit keckem Humor verspottete, gerade entgegengesetzt ist, beruht auf einer

[1]) Vergl. Bohtz, „das Komische und die Komödie." S. 158

Digitized by Google

traumhaften Verkettung des menschlichen und elementarischen Geschickes, auf einem abenteuerlichen Quodlibet des Menschen und der Natur, das aber dennoch in seiner scheinbaren Verwirrung einen sinnvollen Grundgedanken spiegelt. So zieht sich z. B. im „Sommernachtstraum" durch dies ganze, in den duftigsten Äther der Naturlyrik getauchte, scheinbar verworrene und verwirrende Treiben, das nur zarte Elfengeister, rohe Handwerker, mehrfache Liebesintriguen, magische Liebestränke und bizarre Metamorphosen vorführt, als roter Faden die Grundidee, die träumerische Launenhaftigkeit der Liebe und ihre elementarisch wirkende Gewalt: eine Idee, die sich ebenso in der wechselnden Stellung der beiden Liebespaare zu einander, wie in dem Streit zwischen Oberon und Titania, in der durch Blumenzauber bewirkten Verliebtheit der Feenkönigin in den Weber Zettel mit seinem angezauberten Eselskopf und selbst in der Hochzeitskomödie von Pyramus und Thisbe, in allen ernsten, heitern, burlesken Gruppen des Stückes wiederfindet. Hier ließe sich noch die heitere, phantastische Märchenwelt Gozzi's anreihen.

Unsre neue deutsche Litteratur hat mehrfache Anläufe zur Wiedergeburt des idealistischen Lustspiels genommen. Wir erwähnen zunächst die ironischen Komödien Ludwig Tieck's, „Zerbino", die „verkehrte Welt", den „Fortunatus" u. a., in denen allen sich die litterarische Satire des Aristophanes mit Shakespeare's phantasievoller Sinnigkeit vereint. Dennoch müssen diese Versuche als verfehlt bezeichnet werden; denn zunächst entbehrten sie der Volkstümlichkeit und Bühnenfähigkeit, die den Dichtungen des Aristophanes und Shakespeare einen so großen Halt gegeben; sie wandten sich an ein litterarisches Publikum, das keineswegs mit der Nation identisch war, und ergingen sich in einer Fülle schwerverständlicher Beziehungen. Dann aber fehlte ihnen, bei aller Feinheit und Liebenswürdigkeit

Digitized by Google

einer reichen Phantasie, bei allen glänzenden Einzelheiten und echt burlesken Erfindungen, eine spannende Handlung, ein dramatischer Kern, die Gleichheit und Harmonie der Darstellung und vor allen Dingen das durch alle traumhaften dissolving views hindurch blickende Licht des einheitlichen Grundgedankens. Das geheime ideale Band Shakespeare's, das sich um die scheinbar zerflatternden Gebilde seiner Phantasie schlingt, war bei Tieck zerrissen durch das kecke Spiel einer selbstgenugsamen Ironie, welche keine höhere Wahrheit des Lebens anerkannte, als diesen Taumel der Dinge und Vorstellungen, diese Willkür des Geistes selbst. Den zweiten Anlauf nahmen Platen („Romantischer Ödipus", „verhängnisvolle Gabel"), Prutz („politische Wochenstube"), Graf Friedrich Adolf von Schack („Kaukan") in litterarischen und politischen Komödien, die leider auch durch strikte Observanz der altattischen Lustspielform auf die äußere Darstellbarkeit verzichteten, zugleich aber dem deutschen Lustspiele eine Meisterschaft idealen Ausdruckes zueigneten, die ihm für künftige Versuche als ein verheißungsvolles Erbe verbleiben wird. Auch hier zeigte sich als Hemmnis dieser ganzen Gattung, daß das Litterarische in Deutschland nicht über den engen Kreis einer exklusiven Bildung hinausgeht, nicht wie die aristophanische Kritik eines Äschylos und Euripides ein nationales Interesse beansprucht, das Politische aber durch äußere Rücksichten von der Öffentlichkeit ausgeschlossen ist. Der dritte Versuch, diese Gattung bei uns einzubürgern, sind die Zauberpossen Raimund's u. a., die ihren mythischen Gestalten sogar die Bühnenwirklichkeit zu sichern verstanden, im „Alpenkönig", im „Verschwender" nicht trockene Allegorien, sondern eine lebensvolle und zum Geschick ihrer Helden passende Göttermaschinerie erschufen, die Volksmoral durch die in Scene gesetzten Kontraste des innern

Digitized by Google

und äußern Glückes bildeten, den Volkshumor durch manche echt luſtige Erſcheinung erfreuten.

An dieſe Verſuche wird das idealiſtiſche Luſtſpiel anknüpfen müſſen, dem wir ſchon deshalb eine Zukunft verſprechen, weil die Keimkraft der bürgerlichen Lebensproſa und ihrer Familienverwickelungen in bedenklicher Weiſe erſchöpft ſcheint. Dies Luſtſpiel ſchließe ſich an die Zauberpoſſen an, inſofern es die theatraliſche Wirklichkeit als Grundbedingung ſeiner Lebensfähigkeit feſthält; es benutze den Reichtum der Dekorationen und Maſchinerien, über den die heutige Bühne gebietet, für ſeine phantaſievolle Beweglichkeit, für ſeine mythiſche Erfindung; denn hier iſt gerade der Ort, wo das Mythiſche noch eine Stätte findet. An die Stelle des Geſanges in der Zauberpoſſe ſetze es eine kunſtvolle Lyrik mit rhythmiſchem Farbenreichtum, wie Platen und Prutz, aber mit einer allgemein-verſtändlichen, ſchlagenden Komik. Für den antiken Chor irgend einen Erſatz zu finden, wird die Aufgabe dieſer humoriſtiſchen Talente ſein. Die Erfindung einer ſpannenden Fabel wird, im Unterſchiede von Ariſtophanes und Tieck, dieſem Luſtſpiele nicht erlaſſen werden können; von Shakeſpeare mag es das ſinnvolle Verweben des menſchlichen und elementariſchen Geſchickes lernen! Die Sprache ſelbſt ſei mit dem ganzen Zauber der Idealität ausgeſtattet. An Stoff aber dürfte es einem ſolchen Luſtſpieldichter in unſrer Zeit nicht fehlen; denn abgeſehen von der litterariſchen und politiſchen Satire — welche Fundgrube wäre für einen Ariſtophanes der Geldſchwindel und der Materialismus unſrer Zeit, deſſen Vertreter er zwar nicht wie Sokrates in der Luft ſchweben laſſen, aber vielleicht in irgend einer ſichtbaren Phaſe des Stoffwechſels dem Publikum vorführen würde!

Digitized by Google

2. Das realistische Lustspiel.

Aus der allgemeinen Sphäre der Weltthorheit und ihrer symbolisch-grotesken Gestaltung, aus diesem Reich der phantastischen Laune zieht sich die Lustspielmuse in das Privatleben zurück, um in einem engeren dramatischen Rahmen die Komik am Faden einer bestimmten Handlung und durch die Ausmalung bestimmter Charaktere zu entwickeln. Die Thorheit wird eine individuelle, die Maske wird zum Porträt, die Komödie das Abbild der Wirklichkeit. Was sie dadurch verliert, indem die erhabene Seite des Komischen, der weltverspottende Humor, die großartige Dithyrambik geopfert werden muß: das gewinnt sie wieder durch die schärfere Betonung des Dramatischen, den spannenden Fortgang der Handlung, den Reichtum individueller Charakteristik, die Verwickelung und Lösung der Intrigue. Diesen Schritt that bekanntlich schon die mittlere attische Komödie, die neuere führte die neue Form zur Vollendung. Ja, Aristophanes selbst scheint in seinem „Plutos" bereits eine allegorische Darstellung, in seinen letzten Komödien „Kokalos" und „Aeolosikon" die Darstellung einer Liebesintrigue aus dem realen Leben, ganz im Geiste der neueren attischen Komödie, gedichtet zu haben. Es ist charakteristisch, daß der glänzendste Vertreter derselben, Menander, ein Freund und Anhänger des Epikur gewesen und gewiß aus der Lehre dieses Philosophen sein Behagen an der sinnlich-realen Welt und seine Begeisterung für die Tyche, den Zufall, den Beherrscher der Welt und die Muse seines Lustspiels, geschöpft hat. Dies realistische Lustspiel zeigt uns den Gegensatz von Charakter- und Intriguenstück noch gebunden. Die Intrigue, die Schürzung und besonders die Lösung des Knotens scheint, nach den uns erhaltenen Proben und den Bearbeitungen des Plautus

Digitized by Google

und Terenz, nicht gerade seine stärkste Seite gewesen zu sein, indem die Wiedererkennungen der Tragödie hier in einer abgeblaßten und monotonen Form angewandt wurden; die Charaktermalerei aber konnte, da diese Stücke ebenfalls in einer Maske und zwar in einer Doppelmaske für den Ausdruck des Ernstes und der Heiterkeit gespielt wurden, nicht über das Typische hinausgehen. Ihre Typen sind in der That eine Erbschaft geblieben, welche das ganze neue bürgerliche Lustspiel angetreten hat, wenn sich auch die Hetären Menander's und Philemon's in die sittigen Töchter bürgerlicher und adeliger Familien verwandelt haben. Seit Anaxandrides die Liebe zuerst in der mittleren Komödie eingeführt, ist ein Liebeshandel die Achse der Komödie geblieben, um welche alle ihre Charaktere rotieren. Diese selbst sind Typen, die sich noch in den Rollenfächern der heutigen Bühne spiegeln und in vielen ausgeführten Charakteren noch ihre entfernten Nachkommen finden. Zwar die Bordellwirte und Kupplerinnen, die noch in Shakespeare's Stücken eine nicht unerhebliche Rolle spielen, hat die Dezenz von der neueren Bühne verbannt und ihnen unschädliche Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft substituiert, denen es eine Freude macht, die Helden und Heldinnen „unter die Haube" zu bringen; an die Stelle der Piraten, welche die Mädchen entführten, dadurch Urheber der Intrigue und schließlich die Alexander wurden, die ihren gordischen Knoten zerhieben, sind natürliche und unnatürliche Väter, Verwechselungen des Zufalls, verlorene Taufscheine u. dergl. m. getreten; die Parasiten, die Schmarotzer an den Tischen der Reichen, die einen Anflug von Genialität und das Bewußtsein ihrer Schwäche hatten und in denen Lessing die Vorgänger des Harlekins erkennen wollte, haben sich in joviale Bonvivants verwandelt; der Thraso, der großsprecherische Soldat, der miles gloriosus, der horribilicri-

Digitized by Google

brikax, hat ebenfalls eine häufige Auferstehung gefeiert; der Vater in seinen Beziehungen zur eifersüchtigen, herrschsüchtigen oder listigen Gattin ist bis auf die komischen Bankiers der neufranzösischen Lustspiele, Bauernfeld's u. a. in den zahlreichsten Metamorphosen erschienen! Ebenso der listige Sklave, der spanische gracioso, der ränkevolle Bediente! Die spätere Zeit hat dies realistische Lustspiel nach zwei Seiten hin ausgebildet, indem es den Ton entweder auf die Handlung oder auf den Charakter legte, das Komische aus der Verkettung der Intrigue oder aus den Eigentümlichkeiten der Charaktere hervorgehen ließ. Beides sind natürlich integrierende Momente jedes Dramas; aber es erhält eine wesentlich verschiedene Färbung, je nachdem das volle Licht der vis comica auf die eine oder die andre Seite fällt.

a) Das Intriguenlustspiel.

Das spanische Degen- und Mantellustspiel des Lope, Calderon und Moreto ist das Urbild des neueren Intriguenstücks, das sich in dem neufranzösischen Lustspiele des Scribe, Sardou, Augier eine moderne, von den deutschen, tonangebenden Dramaturgen vielbewunderte Gestalt erschaffen hat. Doch schon aus dem Wesen der spanischen Dramatik geht die Einseitigkeit dieses Luspielgenres hervor. Der Konflikt zwischen Liebe und Ehre wurde, eigentlich nur durch den glücklichen Ausgang modifiziert, auf das Lustspielgebiet übertragen. Die Helden und Heldinnen behielten ihre ritterliche Haltung, den Ernst ihrer Leidenschaft, welche nur vom gracioso und der Zofe parodiert wurden. Feindliche Väter und Rivalen waren die Hemmnisse der Liebe; zufällige Verwickelungen, Verkleidungen, Verstecke bildeten die Inzidenzpunkte der Handlung; Serenaden und Duelle gehörten unumgänglich zu ihrer scenischen Ausstattung. Die

Digitized by Google

Scene ſelbſt ſpielt natürlich mit, und zwar oft die Hauptrolle, wie z. B. in Calderon's „der Liebhaber als Geſpenſt", wo ohne den unterirdiſchen Gang die ganze Handlung eine Unmöglichkeit wäre. Selten iſt die pſychologiſche Dialektik mit ſolcher Meiſterſchaft durchgeführt worden, wie in Moreto's „Donna Diana". Doch auch hier überwiegt bei weitem der Ernſt, und wir ſind weit davon entfernt, uns im freien Äther der Komik zu bewegen.

Die Intrigue geht daraus hervor, daß einzelne Perſonen ihre beſtimmten Zwecke verfolgen, dieſe ſich wieder mit den Zwecken andrer kreuzen, die Bemühungen, die verſchlungenen Fäden zu löſen, eine wachſende Verwirrung hervorbringen, bis der geſchürzte Knoten in überraſchender Weiſe entwirrt wird. Den Anforderungen des Ariſtoteles gemäß iſt freilich im Intriguenluſtſpiel die Handlung das Weſentliche; aber ſie wird zu einem Raffinement der Beziehungen ausgebildet, welches ſie nicht mehr einfach aus den Charakteren hervorgehen läßt. Die Handlung ſoll uns die Charaktere entwickeln; aber im Intriguenluſtſpiele wird ſie zu einem ſelbſtändigen Automaten, welchem die handelnden Perſonen bald das eine, bald das andre Rädchen zu ſeiner Fortbewegung einverleiben. Die Technik des dramatiſchen Schachſpiels feiert freilich ihre höchſten Triumphe; aber ſie zeigt ſich auch in ihrer Einſeitigkeit, inſofern die personae dramatis auch nur, wie hölzerne Schachpuppen, wie allgemeine Charaktertypen ohne individuelles Leben erſcheinen. Das Weſen des Intriguenluſtſpiels beruht auf einer fortwährenden gegenſeitigen Überliſtung; ſchon daraus geht hervor, daß die Liſt auch als vorzügliche Charaktereigenſchaft der handelnden Perſonen angeſehen werden muß. Abgeſehen davon, daß ſie dadurch alle einen ſtereotypen Zug erhalten, ſo hindert dieſe Abſichtlichkeit der Liſt die freie Entfaltung einer echt jovialen Heiterkeit, die uns in das

Digitized by Google

volle Behagen des Komischen versenkt. Sie giebt den Charakteren ein scharf kombinierendes Verstandeselement, das keine befreiende Macht ausübt, eine gewisse Engherzigkeit der Gesinnung, die in kleinlichen Zwecken aufgeht. Wenn daher neuere Dramaturgen in der Vergötterung der Scribe'schen Lustspielschablone und der allerdings vorzüglichen Technik ihrer Anlage und Verwickelung aufgehen, so soll sich die deutsche Lustspieldichtung dadurch nicht irre machen lassen und nicht aufhören, in reichen Bildern der Menschenwelt ihren freiesten und glänzendsten Humor zu entfalten. Jene Pointierung der französischen comédie heftet das Gewebe der dramatischen Handlung oft mit allzu feinen psychologischen Nadelstichen zusammen; sie geht in eine undramatische Innerlichkeit zurück, in eine schwerverständliche, aufs mühsamste zusammengefädelte Motivierung, welche dem gesunden Humor die Augen verdirbt. Das ist ein Lustspiel ohne Frische und Freudigkeit, ohne Behagen, ohne Lachlust, dessen Triumph in der koketten Selbstgefälligkeit besteht, die da ausruft: wie geschickt hab' ich das alles eingefädelt! und bei dem Publikum ein verständnisinniges Lächeln hervorruft. Die Eigentümlichkeit des Intriguenlustspiels wird durch jene bekannte Anekdote am besten charakterisiert, daß sein Matador Scribe seine früheren Stücke, deren Zusammenhang ihm zum Teil entfallen war, oft mit großem Interesse wieder aufführen sah und, wo der Knoten am meisten verschürzt ist, in höchster Spannung ausrief: „Wie werd' ich mich nur da herausgewunden haben!" Das Hinein- und Herauswinden ist die Seele dieser Stücke; der dramatische Prozeß wird durch lauter Advokatenkniffe gewonnen; die Technik, deren wesentliche Bedeutung für das Drama wir auseinandergesetzt haben, wird hier zur alleinigen Lebenskraft der Handlung gemacht, was notwendig zu einem monotonen Schema führt

Digitized by Google

und die geniale Lebendigkeit des Dialogs und der Charakteristik ertötet.

b) Das Charakterlustspiel.

Das Charakterlustspiel, dessen Komik aus der Tiefe germanischer Individualität wiedergeboren ist, während die Intrigue mehr dem romanischen Charakter entspricht, steht dem Intriguenlustspiele nicht so gegenüber, als ob ihm ein durchgehender Faden der Handlung und Verwickelung fehle; aber es legt den Nachdruck keineswegs auf die subtilen Motivierungen und Überlistungen, sondern läßt die Charaktere in ihrem Wesen liegende Zwecke verfolgen, die in heiterer Verstrickung mit den Zwecken andrer und mit dem Zufall entweder scheitern oder zum Ziele gelangen. Seine Helden sind nicht Intriguanten, Planmacher, Schlauköpfe, die mit feierlichem Ernst in ihrer Intrigue aufgehen; ondern sie verfolgen ihre Zwecke ohne Hinterthüren und Attrapen in der Weise, die ihrem Charakter entspricht, und in welche der Zufall seine launigen Verwickelungen verwebt. Der Witz der Situation ist hier nicht ausgeschlossen; aber diese Situationen tragen nicht den Stempel einer mühsamen Geburt aus dem Schoße der ängstlich kreisenden Intrigue, sondern sie gehen aus einer ungezwungenen und zufälligen Kreuzung der Zwecke hervor. Die Charaktere entfalten die ganze Vielseitigkeit, Frische und Freudigkeit des Humors; der Dialog ist nicht auf hyperfeine Pointen gestellt, sondern witzig, schlagfertig, geistvoll im Sinne einer tieferen Weltanschauung, nicht im Sinne des lauernden und triumphierenden esprit. Die Technik des Ganzen braucht der Technik des Intriguenstückes nicht nachzustehen, nur daß sie nicht zum herrschenden, geistzerreibenden Mechanismus wird, sondern sich als dienendes Glied einfügt in den Organismus des Ganzen. Die Grundidee des Lustspiels aber,

Digitized by Google

irgend eine Lebenswahrheit, die sich in den beschränkten Kreisen der bürgerlichen Gesellschaft, in individuellen Beziehungeu spiegelt, nicht auf der absoluten Höhe der aristophanischen Komik bewegt, beherrscht alle Teile gleichmäßig. Das ist das Ideal des deutschen, bürgerlichen Lustspiels, dessen Ausbildung für die Bühne segenbringender ist, als die Nachahmung französischer Intriguenstücke, die unserm Volkscharakter nicht entsprechen. Das englische Lustspiel von Shakespeare, Ben Jonson und Massinger bis zu Farquhar, Congreve, Colman und Sheridan, das Lustspiel Etienne's, Picard's, Andrieux's, das ältere französische Lustspiel Molière's, das dänische Holberg's, das deutsche von Kotzebue bis L'Arronge, bewegt sich in dieser Bahn. Selbst ein Dichter, wie Benedix, der die Komik der Situationen liebt, läßt sie doch nur aus der Eigentümlichkeit der Charaktere hervorgehen, wie z. B. die Verwickelungen im „Vetter" alle auf dem humoristischen Charakter des Helden beruhen.

Doch auch das Charakterlustspiel kann in eine bedenkliche Einseitigkeit verfallen, wenn es den Gegensatz zum Intriguenstück dahin ausbildet, daß der Faden der Handlung selbst ganz dürftig und unscheinbar wird, und das Drama sich in ein breit ausgeführtes Charaktergemälde verwandelt. Gerade die größten Lustspieldichter dieser Richtung, Molière und Holberg, sind von einer Hinneigung hierzu nicht freizusprechen. Shakespeare's Falstaff ist ein bloßes Charaktergemälde. Molière's Harpagon und Tartüffe behalten ihre dramatische Schwerkraft, indem sich das Interesse an ihnen nicht nach vielen Seiten hin zersplittert, sondern in ihrer mehr typischen Eigentümlichkeit, indem sie ein bestimmtes Laster repräsentieren, einen festen Einheitspunkt findet. Einzelne Lustspiele Holberg's, wie z. B. „der geschwätzige Barbier", ergehen sich im Ausmalen

Digitized by Google

individueller Thorheiten, denen der dramatiſche Faden fehlt. Dagegen iſt in ſeinen Hauptwerken, im „politiſchen Kannegießer“, „Don Ranudo“, der „Wochenſtube“, nicht nur eine hinlänglich ſpannende Intrigue vorhanden, ſondern auch die Charaktere ſind mit jener humoriſtiſchen Tiefe ausgemalt, welche ihre Verkehrtheiten nicht haltlos in der Luft ſchweben läßt, welche ſie um einen urwüchſigen Stamm des Gemüts, der aus einem für alle gemeinſamen Boden wächſt, wie bizarre Schlingpflanzen windet. In den Sittenluſtſpielen, mit denen Ben Jonſon gegen die phantaſtiſche Schule Shakeſpeare's nach dem Muſter der neueren attiſchen Komödie Front machte, im „Alchymiſten“, „Volpone“ u. a. überwiegt ebenfalls die Charaktermalerei, indem beſonders in dem erſteren Stück die dramatiſchen Situationen ziemlich locker aneinandergereiht ſind.

Man hat mit Recht unſerm deutſchen Luſtſpiel den Vorwurf gemacht, daß es ſich zu ſehr in einer engen, bürgerlichen Sphäre bewege, über die Verwickelungen des Familienlebens, der häuslichen Kreiſe nicht hinausgreife, daß ihm eine freiere geiſtige Regſamkeit und ſoziale Bedeutung fehle. Die neufranzöſiſche Sittenkomödie, ſo verwerflich ſie in ihren Auswüchſen und ſo bedauerlich die Herrſchaft iſt, die ſie auf deutſchen Bühnen ausübt, hat den Vorzug vor dem deutſchen Luſtſpiel voraus, daß ſie tiefergreifende Konflikte des ſozialen Lebens behandelt und eine die Geſellſchaft, den Staat, geiſtige Richtungen geißelnde Satire herauskehrt. Wir weiſen nur auf Augier's feine Luſtſpiele: „Les effrontés“ und „le fils de Giboyer“, hin, in denen das Treiben der Parteien, beſonders der Legitimiſten, die Allianz zwiſchen der Börſe und dem Journalismus, der Unglauben der mit den Ideen taſchenſpielernden Preßpiraten mit feinſten ſatiriſchen Streiflichtern beleuchtet wird. Doch das Thema, das in unerſchöpflichen

Digitized by Google

Varianten illustriert wird, ist die Ehe und der Ehebruch, bis zur Prostitution in der Ehe, wie sie in Augier's „les pauvres lionnes“ gezeichnet wird, das Hetärentum mit rührendem Ernst oder in satirischer Beleuchtung („la dame aux camélias“ und „demi-monde“ des jüngeren Dumas), die Polemik gegen eine Gesetzgebung, welche die Ehescheidung unmöglich macht („Divorçons“ von Viktorien Sardou). Der Salon mit seinen von modernen Interessen bewegten Gruppen gewährt freiere geistige Perspektiven als das engherzige Familiendrama, das sich nur hinter denselben vier Pfählen abspielt. Insofern weht eine freiere Luft in diesen französischen Stücken; leider ist sie von den Miasmen der sozialen Atmosphäre der Weltstadt verpestet. In neuer Zeit nimmt man auch in Deutschland Anläufe zu einer mehr sozialen Komödie, welche neben derjenigen des Familienlebens volle Berechtigung hat, wie mehrere Dramen von Bauernfeld, Paul Lindau, Adolf Wilbrandt, Oskar Blumenthal beweisen.

Viele neuere deutsche Lustspiele nehmen mit Vorliebe grobkörnige Schwankelemente in sich auf, sowohl im Dialog, dessen Witz den Kalauer bevorzugt und sich überhaupt zu Ungunsten der Charaktere hervordrängt, als auch in den derblustigen Verwickelungen selbst, bei denen die Zufallswirtschaft ihre keckſten Trümpfe ausspielt. Für diese Lustspiele ist die Bezeichnung Schwanklustspiel in unsern Feuilletons üblich geworden; einige werden sogar von den Autoren selbst als Schwänke bezeichnet, obschon sie nicht die Naivetät des volkstümlichen Schwanks besitzen, sondern nur roh zusammengezimmerte Lustspiele sind. G. von Moser, der übrigens auf dem Gebiete des von ihm gepflegten Offizierslustspiels, das dem jüngsten Zeitgeist entspricht, als deutscher Farquhar treffliches geleistet, Oskar Blumenthal, Franz von

Digitized by Google

Schönthan ſind beliebte Verfaſſer ſolcher meiſt ſehr erfolgreichen Luſtſpielſchwänke.

Das Charakterluſtſpiel, das ſich bereits mit freierem Behagen als das Intriguenſtück den Eingebungen des Humors überlaſſen darf, führt zum Schwank, der Poſſe des bürgerlichen Lebens, wo die Handlung in die jovialſten Verwickelungen übergeht, und die Charaktere an das Burleske und Karikierte ſtreifen. Es iſt kein Zufall, daß Molière und Holberg, die hervorragendſten Dichter des Charakterluſtſpiels, ſich vorzugsweiſe auch in der Poſſe verſucht, und beſonders der erſtere in ſeinem „Bauer als Edelmann“, „Arzt wider Willen“, „Georg Daudin“ eine mehr markige und draſtiſche komiſche Ader entwickelte, als im ernſteren Sittenluſtſpiele, in welches ſich oft zur Unzeit ein lehrhaftes und moraliſierendes Element eindrängt und die Thorheit in das Laſter übergeht. Wir könnten die Poſſe auch in ihrer kulturhiſtoriſchen Bedeutung als das Volksluſtſpiel ſeinen feineren Gattungen gegenüberſtellen; doch dieſer Gegenſatz, der eine litterarhiſtoriſche Bedeutung hat, kann niemals eine äſthetiſche gewinnen, indem nur ſeine Aufhebung die echte Höhe der Kunſt, die nur eine Nation kennt, ſignaliſiert. Wir haben bereits oben darauf hingewieſen, wie die phantaſtiſche Zauberpoſſe in einer Weiſe zu adeln ſein dürfte, daß ſie gleichzeitig den Anforderungen der Kunſt und der Genußfähigkeit der Maſſen genügt. Auch der kürzere Schwank, die Farce der Franzoſen, die ähnlich wie das Satirdrama der Griechen ſich an eine größere Tragödie anſchließt, kann ſich über den Blödſinn der Trivialität zu einer genialen Skizze erheben, welche in ihrer burlesk derben Form doch eine tiefere Bedeutung verbirgt. Bei der Poſſe gewinnt das Lokalkolorit und der Dialekt eine für ihre eigenartige Phyſiognomie beſtimmende Bedeutung: wir haben Wiener und Berliner

Digitized by Google

Possen und in vielen kommt auch die sächsische Sprachweise zu ihrem guten Recht. Die Parabase der Posse ist das Couplet, das gesungene satyrische Lied mit seinen Refrains; in der politischen Bewegungsepoche hatte es nicht nur große Wirkungen, sondern auch einen gewissen Kunstwert, wie besonders die Couplets von David Kalisch beweisen. In der jüngsten, etwas dürftigen Nachflora der Berliner Posse blühen solche aromatischen Blumen nicht mehr.

3. Das historische Lustspiel.

In dieser noch jungen Lustspielform, welche der letzten Epoche angehört, finden wir eine Vereinigung des idealistischen und realistischen Lustspiels oder mindestens den Ansatz dazu. Die Tragödie hat in ihren ernsten Konflikten nicht Raum für das, was wir den Humor der Weltgeschichte nennen möchten, einen Humor, der keineswegs auf dem Standpunkt des Kammerdieners steht, für welchen es keinen Helden giebt. Der Humor des historischen Lustspieles besteht darin, daß es nachweist, wie der geschichtliche Held nie ganz in seiner Mission aufgeht, wie ein Rest rein menschlicher Unangemessenheit übrig bleibt, der uns nicht nur deshalb heiter stimmt, weil er diese hervorragenden Persönlichkeiten der Geschichte uns andern Sterblichen nähert, sondern weil wir alles menschliche Treiben als verschwindend gegen die höhere Macht der Geschichte erkennen. Wird der Ton allein auf die Bedeutung des Kleinen, auf die nichtigen Ursachen großer Wirkungen gelegt, wie z. B. in Scribe's „Glas Wasser", so tritt eine einseitige Ironie an die Stelle des Humors, der in seine Charakterbilder auch die positive Größe mitaufzunehmen vermag; denn der Humor umspannt das Große und Kleine zugleich. Wir erhalten ein Intriguenstück auf historischer Grundlage. Das echte historische Lustspiel dagegen vereinigt ideale Tiefe mit

Digitized by Google

realiſtiſcher Darſtellung, indem es uns mit vollen Farben ausgeführte Charakterbilder am Faden einer einheitlichen Handlung vorführt. Es darf ſich an die größten Helden der Geſchichte wagen, wenn es nur die Kraft beſitzt, ſie mit einem Humor darzuſtellen, der ihre komiſch ausgemalten menſchlichen Schwächen nicht ihre geſchichtliche Bedeutung opfert. Rühmenswerte Anfänge auf dieſem Gebiete ſind Gutzkow's „Urbild des Tartüffe" und beſonders „Zopf und Schwert", Stücke, denen ich mit meinem „Pitt und Fox" mich angeſchloſſen habe.

Wir könnten hier noch das Feuilleton der Bühne, das einaktige Luſtſpiel, die Bluette, erwähnen, in welcher eine einfache Verwickelung, eine durchſichtige Handlung ſich zu einer anmutigen Pointe zuſpitzt, ferner das ſogenannte Schubladenſtück, die Bluette ſchauſpieleriſcher Virtuoſität, in welchem dem Darſteller Gelegenheit geboten wird, ſeine Fertigkeit in der raſchen Aufeinanderfolge verſchiedener Masken zu zeigen; doch der Raum verbietet uns, auf dieſe Miniaturbilder unſres Repertoires näher einzugehen. Nur im allgemeinen möchten wir für die realiſtiſche Komödie ebenfalls wieder den Vers in Vorſchlag bringen, den nicht nur Molière zum großen Teil, den auch Kotzebue, Müllner, Steigentesch und andre deutſche Luſtſpieldichter, neuerdings Wilhelm Jordan in ſeinen Luſtſpielen mit Erfolg angewandt haben. Er würde von ſelbſt manche Trivialitäten vermeiden, in welche unſer proſaiſches Luſtſpiel verfällt, der komiſchen Muſe einen graziöſeren Sokkus anſchnallen, die Pointen der Diktion ſchärfer hervorheben, manche Schärfen der Charakteriſtik dagegen anmutiger ausgleichen. Der früher gebrauchte Alexandriner empfiehlt ſich von ſelbſt durch ſeine markierten Einſchnitte zu den pointierten Antitheſen des ſchlagenden Witzes. Um aber ſeine Eintönigkeit zu vermeiden, wäre nicht nur die moderne freiere Behandlungsweiſe dieſes

Digitized by Google

Verses am Platze, sondern der Wechsel mit gereimten vier- und fünffüßigen Jamben würde jenen beweglichen Konversationston bilden, den z. B. die Wieland'schen Episteln und die komischen epischen Dichtungen des vorigen Jahrhunderts atmen.

Ohne auf das musikalische Drama, die Oper und das Liederspiel (Vaudeville), letzteres ein lyrisches Drama mit Gesang, von dem uns Holtei einige anmutige Muster gegeben, näher einzugehen, indem wir in Bezug auf das Wesentliche auf das Kapitel: „die Dichtkunst und die Musik" verweisen, wollen wir noch einen Blick auf das Schauspiel werfen, eine dramatische Gattung, welche keine Mischung des Komischen und Tragischen enthält, sondern in der zweifelhaften Mitte zwischen Tragödie und Komödie steht. Das Schauspiel ist ein Drama, in welchem ein ernster Konflikt zu einem glücklichen Ausgang führt. Eine neue Begründung dieser Gattung aus der Idee hat Moritz Carrière in seinem Werke „über das Wesen und die Formen der Poesie" versucht. Nach ihm herrscht in der Tragödie die Notwendigkeit, in der Komödie der Zufall und die Willkür, im Schauspiel aber die Freiheit, die sich selbst so und anders zu bestimmen und sich auch durch eigene Wahl mit den objektiven Gesetzen der Weltordnung in Einklang zu bringen versteht. Er führt uns von der „Sakuntala" der Indier, der „Iphigenie" und den „Eumeniden" des Euripides zu Calderon's „Leben ein Traum", Shakespeare's „Cymbeline", „Maß für Maß" und „Kaufmann von Venedig", Lessing's „Nathan", Goethe's „Iphigenie" und „Faust" eine Reihe von Musterdramen auf, welche in diese Kategorie des Schauspiels gehören. In der That ist nicht abzusehen, warum nicht auch die ideale Dichtung aus dem Kampfe des Lebens zu einem versöhnenden Ausgange führen sollte, zu einem heiteren

Digitized by Google

Abschluß, der alle Dissonanzen löst. Dennoch wird das Schauspiel stets an Unsicherheit des Stiles leiden, wie denn auch die Hälfte jener Stücke teils ins Lustspiel, teils in die Tragödie hinüberschwankt. Bei den Alten führte ein deus ex machina, eine göttliche Sühne den versöhnenden Ausgang herbei, der auch im neueren idealen Schauspiel nicht ohne eine bedeutsame innere Wandlung und Wendung des Helden eintreten kann, welche doch nur für bestimmte Stoffe des Gedankendramas möglich scheint. Die Gefahr dieser Gattung tritt daher in ihrer beliebtesten Form, dem bürgerlichen Schauspiel, am meisten hervor, indem hier ernste, meistens kriminalistische Konflikte des Lebens zu einem versöhnenden Ausgang führen, in welchem nur die schlechte Weinerlichkeit einer charakterlosen Rührung triumphiert. Den wunden Fleck dieses Schauspiels hat Kaiser Joseph berührt, der nach einer Vorstellung von Iffland's „Verbrechen aus Ehrsucht" äußerte: „ich würde nicht so gelinde mit Ruhberg umgehen, wie der Verfasser." Die Abstumpfung des Konflikts, die Vertuschung des Verbrechens und die innere Besserung, ein Moment, das dramatisch gar nicht zur Gestaltung kommen kann, sind diesem Schauspiele durchaus wesentlich. Die Befriedigung, die das Publikum aus seinem versöhnenden Ausgange mit nach Hause bringt, ist daher eine höchst mangelhafte. Oder wer würde die rührenden Familiengruppen in Kotzebue's „Menschenhaß und Reue", die eheliche Versöhnung in „Dorf und Stadt" der Frau Birch-Pfeiffer für einen harmonischen Abschluß halten? Schon Molière's und Ben Jonson's Charakterbilder neigten sich in diese dramatische Sphäre herüber, welche Diderot selbständig anbaute und die dem deutschen Familiensinn, trotz des energischen Verdammungsurteils, das unser größter Dramatiker ihr zuschleuderte, vorzugsweise zusagt. Dies bürgerliche Schauspiel hat sich auch einen eigentümlichen

Digitized by Google

Stil gebildet, eine triviale Prosa, die alle hausbackenen Beziehungen des Lebens, den ganzen kriminalistischen Jargon und die Langeweile der Moralpredigt gleichmäßig wiederzuspiegeln vermag. Einige gelungene Charakterbilder und die geschickte Technik Iffland's und Kotzebue's haben dies prosaische Schauspiel der darstellenden Kunst empfohlen und ihm auf der deutschen Bühne einen noch fortdauernden Einfluß gesichert.

Noch ausschließlicher ist die Herrschaft des Schauspiels, der comédie larmoyante, auf der neueren französischen Bühne; mit den Erzeugnissen der Autoren Frankreichs hat es den Weg auf alle Bühnen Europas und Amerikas gefunden und durch pikanten Stoff und geschickte Technik fast die Originaldramatik der andern Nationen überflügelt. Obgleich der Ausgang der comédie larmoyante bisweilen ein tragischer ist wie in einzelnen Stücken des jüngeren Alexandre Dumas, so geht doch die Behandlungsweise nirgends über den Ton des Rührstückes hinaus. Auch darf das komische Genrebild in allen diesen Stücken nicht fehlen. Selbstverschuldetes Unglück, Reue und Buße, Edelmut und Versöhnung, freiwilliger Opfertod bilden die Elemente der Rührung, während die kecken Sünden auf dem Gebiete der geschlechtlichen Leidenschaft, das moderne Hetärentum außerhalb der Ehe und innerhalb derselben in einer Fülle von Varianten eine prickelnde Wirkung auf die Phantasie und die Sinne des Publikums ausüben. Gleichwohl fehlt diesen Stücken die ganze volle Wirkung des Tragischen oder Komischen und die Mischung beider Elemente, auf stoffartige Eindrücke berechnet, kann von der Ästhetik nicht als eine glückliche bezeichnet werden.

Digitized by Google

Verlag von **Eduard Trewendt** in **Breslau**

Wichtig für jeden Litteraturfreund sind die Werke von

Theodor von Bosnosky

Sprachsünden

Eine Blütenlese aus der modernen deutschen Erzählungslitteratur

Eleg. geh. 1 Mk.

Der Sprachwart

Sprachregeln und Sprachsünden als Beiträge zur deutschen Grammatik und Stilistik

Geh. 3 Mk.

Ridicula

4 Aufsätze, die litterarische Lächerlichkeiten zum Gegenstande haben

Geh. 1 Mk. 80 Pf.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Digitized by Google

Breslau, Eduard Trewendts Buchdruckerei
(Setzerinnenschule).

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
BERKELEY

Return to desk from which borrowed.
This book is DUE on the last date stamped below.

14Aug'51 PM

15Aug51LU

LD 21–95m–11,'50(2877s16)476

YC 45416

926600

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

Digitized by Google